

Savoir-faire textiles de la mode et ouvrages de dames: une mythologie couleurs et matières pour le design textile contemporain.

Joséphine Basso-Lacroix

**Master 2 Création Recherche et Innovation en Couleur et Matière
2021-2022**

Sous la direction de Delphine Talbot et de Céline Caumon pour
l'encadrement professionnel

ISCID Montauban - Université Toulouse II Jean Jaurès

“C’était comme une broderie faite sur du néant, comme ce filet d’encre que je viens de laisser couler, page après page, bourré de ratures, de renvois, de pâtés nerveux, de taches, de lacunes, ce filet qui parfois égrène de gros pépins clairs, parfois se resserre en signes minuscule, en semis fins comme des points, tantôt revient sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt assemble des grumeaux de phrases sur lit de feuilles ou de nuages, qui achoppe, qui recommence aussitôt à s’entortiller et court, court, se déroule, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d’idées, de rêves - et c’est fini.”

Remerciements

Je remercie ma directrice de recherche Delphine Talbot qui m'a accompagnée pendant mon étude ainsi que Céline Caumon qui m'a suivie sur le projet professionnel; toutes deux m'ont encouragée à valoriser mon intérêt pour la littérature et l'échantillonnage dans mes projets et ma démarche de designer.

Je remercie chaleureusement mes parents pour l'héritage littéraire et culturel qu'ils m'ont transmis et incitée à cultiver depuis toujours, mon père qui a souvent récupéré des livres pour moi à la bibliothèque du Mirail et m'a aiguillée lors de la structuration de l'écrit, et ma mère qui m'a donné le goût des travaux textiles, des rubans et des vieilles dentelles. Merci de m'avoir conseillée et relue. Merci à mes sœurs, Violette qui s'est toujours intéressée à mon travail et Stella qui trouve ce mémoire "farfelu".

Un grand merci à Louise pour son enthousiasme contagieux et son aide précieuse au moment de la mise en page et de la reliure de ce mémoire, à Julie pour son soutien et ses conseils tout au long de ma recherche, à Arthur qui m'a toujours encouragée et Maeva avec qui il a été très agréable de travailler à la réalisation de nos mémoires respectifs.

Je remercie de tout cœur Corinne Bizet qui a rendu possible ma première expérience professionnelle dans le milieu des métiers d'art en 2019; j'en suis très reconnaissante et garde de précieux souvenirs de mon passage à l'atelier Bizet.

Un immense merci à Janaína Milheiro et son équipe de m'avoir fait confiance en Master 1 pour m'accueillir en stage, ainsi qu'à Laëtitia Baqué, Victor Molinié et toute leur équipe de

m'avoir accueillie en stage en Master 2. Merci de m'avoir permis de rêver auprès de vous, de participer à la réalisation de projets si exceptionnels et d'avoir contribué à étoffer ma pratique et ma réflexion en design textile.

Merci à Danielle Bisson pour les cours de dentelles aux fuseaux prodigués depuis novembre 2020, ainsi que pour les échanges riches et amusants que nous avons lors de ces cours. Merci également aux membres de l'Association des Dentellières du Sud-Ouest d'avoir répondu avec enthousiasme et précision à mon questionnaire.

Enfin, merci à Robi d'avoir été la meilleure compagnie possible lors de mes lectures et de la rédaction, quand bien même les temps étaient si durs pour lui cette année.

Table des matières

p.7	Introduction	p.171	C • <i>Le terrain des ouvrages de dames et de la mode : conception de gammes chromatiques</i>
p.19	I • Une méthode de conception fantasmagorique : l'imprégnation mythologique pour la conception textile et couleur	p.171	1 • Construire ses gammes d'après observation du réel
p.21	A • <i>Entre fiction et réalité historique : le mythe comme espace matériel source d'inspiration pour la conception textile</i>	p.180	2 • Quand la couleur donne vie au projet : couleurs sollicitées et couleurs signatures
p.21	1 • Qu'est-ce qu'un mythe au regard de la création ?	p.193	3 • Des couleurs salvatrices : le cas de la dentelle polychrome de Courseulles-sur-Mer
p.30	2 • Les mythes comme domaine de compréhension du textile	p.203	Transition illustrée vers III Analyse chromatique d'un échantillon de la mode et d'un ouvrage de dames
p.45	B • <i>Les couleurs de la mythologie : des textiles fantasmés et métaphoriques</i>	p.211	III • Vivre et faire vivre une expérience par le textile : entre immersion et renouveau
p.45	1 • La toile d'Arachné comme référent couleur matière	p.213	A • <i>La mode, milieu idéal de l'expression libre du mythe</i>
p.53	2 • Des couleurs immatérielles et des effets de surface exaltés	p.213	1 • Le dessein d'émerveillement et de fascination
p.60	3 • L'éclat des astres	p.224	2 • Un univers fantaisiste dépayçant
p.73	C • <i>Une mythologie du blanc : couleur, matière, ambiance</i>	p.232	3 • Les bienfaits du beau et du luxe
p.73	1 • Le blanc, un auxiliaire de création d'un univers imaginaire	p.239	B • <i>L'enjeu de la tendance dans la création textile : de l'oubli à l'engouement</i>
p.80	2 • La dentelle et la broderie comme matérialisation d'un blanc absolu	p.239	1 • La connivence entre ouvrages de dames désuets et mode actuelle
p.91	3 • Pratique contemporaine de la dentelle : qu'en est-il du blanc aujourd'hui ?	p.254	2 • Des choix créatifs favorisant l'interdisciplinarité pour briller et innover
p.103	Transition illustrée vers II Broderie et couleurs comme condition du rêve d'Angélique	p.263	C • <i>Quand les travaux d'aiguilles investissent le domaine de l'échantillonnage</i>
p.111	II • Des créateurs textiles virtuoses, appliqués et impliqués	p.263	1 • L'échantillon comme outil professionnel
p.113	A • <i>Le mythe des doigts de fée : quand travailler les étoffes revient à avoir des capacités extra-ordinaires</i>	p.272	2 • Un laboratoire textile : la recherche conjugée au plaisir de faire
p.113	1 • Le caractère valorisant de la création textile	p.285	Conclusion
p.127	2 • La mode, milieu de l'excellence et de l'expertise	p.291	Bibliographie
p.143	B • <i>Créer quoi qu'il en coûte</i>	p.295	Webographie
p.143	1 • De la contrainte à la création : créer en ayant conscience de l'histoire ambiguë des travaux d'aiguilles	p.298	Annexe
p.161	2 • La mode et l'impératif de la réussite		

Introduction

“Nous nous assoupîmes tranquillement dans le présent, brodant de nos rêves la trame fastidieuse du monde environnant.”¹ Lorsque Edgar Allan Poe écrit ces quelques mots en 1842, il ne fait pas référence à un savoir-faire textile, il évoque la broderie métaphoriquement, en tant que processus de construction d’une pensée fine, prenant départ dans les rêves, et analysant le monde actuel. Comme si la broderie pouvait être le lieu de l’élaboration d’une pensée réfléchie, attentive au monde présent et s’incarnant dans l’imaginaire. Cette pensée de Poe n’est pas anecdotique, et cette recherche vise justement à mettre en lumière le lien qui unit savoir-faire textile et imaginaire. Mais pas n’importe quel imaginaire, une mythologie plus exactement. En réalisant une étude des techniques, des gestes, des productions textiles et des inspirations des créateurs, il est question de mettre à jour la littérature de ces productions, d’identifier la place du récit dans la production textile. La littérature est alors entendue dans le sens habituel de productions intellectuelles qui se lisent, mais aussi au sens de mythologie des ouvrages qui englobe l’univers des productions textiles. La mythologie a une importance primordiale dans l’histoire du textile et dans le rapport des créateurs à leurs productions. Il s’agit alors ici d’analyser le milieu des pratiques

¹ POE Edgar Allan, “Le mystère de Marie Roget”, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Livre de Poche, 2016, p.3

textiles au travers du geste et de la pensée qui leur donne naissance, du milieu culturel et du récit, qui fait parfois mythologie.

Deux sphères distinctes de pratiquants textiles sont mises à l'honneur pour penser le rapport au mythe : la mode, avec des créateurs textiles associés à des pratiques pour le luxe, et une communauté de dames plutôt âgées qui réalisent ce que l'on appelle des ouvrages de dames. Il semble que ces deux catégories regroupent les derniers pratiquants exigeants des travaux d'aiguille. En effet, elles constituent le lieu privilégié de la transmission et de la valorisation de savoir-faire et de techniques textiles ancestrales. Elles font vivre des pratiques qui ne correspondent plus au monde actuel – si on le définit par des exigences de rentabilité, de fonctionnalité, de rapidité de la production et d'impératif de consommation – et surtout, elles les pratiquent par pure passion et par plaisir. Elles ont véritablement le goût de chercher les matériaux, les harmonies colorées, les motifs qui animeront le fruit de ces pratiques parfois désuètes. Elles sont également animées par une même exigence de l'exécution, une grande maîtrise technique et elles ont conscience de la préciosité et de la plus-value de telles pratiques. C'est pourquoi il était essentiel de faire l'expérience de chacune de ces sphères pour mener à bien une recherche précise, rigoureuse et personnelle.

La mode se définit comme étant "l'industrie, le commerce de la toilette vestimentaire"². Ici, elle est confondue avec la notion de haute couture, qui se définit quant à elle comme le secteur dans lequel la mode s'associe au luxe pour donner lieu à des pièces

uniques, sur-mesure, de grande qualité puisque la haute couture cultive l'authenticité et le savoir-faire depuis un siècle et demi, à la fois dans sa créativité, mais également dans sa production. C'est une appellation protégée par un label accordé par décision du ministre responsable de l'industrie, sur proposition d'une commission de classement animée par la chambre syndicale de la couture. Seules seize maisons de couture peuvent se targuer de cette appellation de nos jours. Difficile donc d'utiliser le terme librement, c'est pourquoi sera ici privilégié le terme de mode, bien qu'il ne fasse référence qu'à des productions luxueuses et précieuses, issues de grandes maisons ou d'ateliers spécialisés.

J'ai justement effectué des stages d'immersion dans certains de ces ateliers de métiers d'arts : l'atelier Bizet en 2019, atelier de broderie à Levallois-Perret, l'atelier Janaina Milheiro en 2021, atelier de création textile et plume à Paris, et enfin l'atelier Baqué Molinié en 2021, atelier-studio de broderie et de création textile à Paris également. Ces trois expériences conjointes m'ont permis de découvrir et de me familiariser avec le fonctionnement d'ateliers de création textile pour la mode. Il s'agit à chaque fois d'ateliers qui travaillent indépendamment, au service de différentes maisons de couture ou marques qui leur passent commande. À ces expériences s'ajoute un travail de recherche et d'analyse sur les pratiques textiles de la mode, avec l'étude de travaux de maisons de haute couture. La mode valorise les métiers d'art et d'ennoblissement de surfaces qui contribuent au prestige des maisons en faisant valoir que leurs créations sont le fruit d'un dur labeur d'exception qui naissent de mains expertes. En outre, la mode accorde une visée professionnelle prestigieuse à ces savoir-faire, elle compte parmi

²Définition du Trésor de la Langue Française Informatisé

les dernières industries à employer activement des artisans d'art spécialisés. Le milieu professionnel des artisans d'art en France est de plus en plus restreint à l'heure de la délocalisation vers des pays où la main d'œuvre est moins onéreuse. Lors d'un échange, Janaina Milheiro me dit en effet que la mode et l'industrie du luxe sont les derniers lieux à faire vivre commercialement les métiers d'art. Elle explique que travailler dans le luxe n'est pas un choix mais une nécessité si on veut vivre de l'artisanat d'art. Elle a développé son activité par goût du travail des plumes et c'est dans le luxe qu'elle peut exploiter commercialement ce travail. Ses dentelles de plumes et autres compositions soignées s'inscrivent automatiquement dans le milieu du luxe au vu de leur finesse, de leur caractère d'exception et de leur prix, qui découle en partie du temps de réalisation très conséquent. La préciosité de ce type de travaux et leur poésie seront un enjeu important de cette étude.

Pour ce qui est des ouvrages de dames, il s'agit de travaux effectués par un public très majoritairement féminin, souvent rural et/ou âgé, qui réalise des travaux de crochet, de broderie, de dentelle etc. pour le loisir. Historiquement des ouvrages de dames ont aussi été réalisés afin de constituer un revenu d'appoint aux familles rurales roturières. De nos jours les pratiquantes d'ouvrages de dames forment un cercle de passionnées, qui travaillent par pur plaisir, sans forcément de finalité commerciale, ou si c'est le cas, à petite échelle. Elles travaillent motivées par un plaisir du faire et du bien faire, avec une volonté de faire perdurer les traditions et les connaissances textiles ancestrales. Ces dames connaissent leurs gestes sur le bout des doigts et ont la patience nécessaire pour expliquer jusqu'à obtenir de très bons résultats. Le temps

passé en leur compagnie est précieux, il serait alors dommage d'apprendre en se passant d'elles. C'est pourquoi, depuis novembre 2020 j'apprends la dentelle aux fuseaux avec Danielle, dentellière de 80 ans. Je rêvais d'apprendre cette technique depuis longtemps car je la trouve magnifique et que j'étais navrée de la voir s'éteindre, et c'est par le biais de l'Association des Dentellières du Sud-Ouest que j'ai pu trouver quelqu'un disposé à me l'enseigner. J'ai d'ailleurs rencontré d'autres dentellières de cette association dont je suis membre, elles ont accepté avec enthousiasme de remplir un questionnaire qui nourrit ma recherche. De plus, j'ai également échangé au sujet des savoir-faire textiles avec des grands-mères périgourdines car il était important pour moi d'étudier et valoriser un cercle de production rural voire paysan ou populaire, attaché à l'artisanat textile.

Si l'on imagine des différences importantes entre ces cercles de pratiques, qui existent bien, telles que la finalité des travaux, leur nature même, le choix des couleurs, des motifs, les enjeux liés aux productions etc., il semble important de rappeler qu'ils peuvent également être mis sur un pied d'égalité. En effet, la question de la mythologie et de l'imaginaire fait surface dans chacun d'entre eux. Il y a un lien profond entre la mythologie et ces types de productions textiles. Un lien historique puisque la mythologie et la littérature tentent d'apporter des réponses quant aux origines et à l'histoire de techniques du fil, mais aussi un lien de création car créer du mythe, du récit est un enjeu important dans le milieu de la création. En outre, avoir recours à des mythes et légendes comme influences peut être une manière sensée et fantaisiste de créer de nos jours. Des mythes comme Pénélope et sa

tapisserie, Arachné et ses interminables tissages géométriques, les robes de Peau d'âne ou encore les personnages des livres de Zola peuvent être lus et interprétés comme des moyens de combler un manque de connaissance historique tout comme ils peuvent être des sources d'inspirations riches et précieuses. L'un des enjeux principaux de cette recherche est de démontrer que la designer et créatrice textile conte elle-même des histoires, des récits fictifs qu'elle met en scène et incarne à travers sa production. L'helléniste Florence Frontisi-Ducroux s'est intéressée à la question des travaux d'aiguille dans la mythologie et affirme que "les travaux féminins engendrent travail mental et intellectuel, réflexion poétique sur les modèles qui ont nourri l'imaginaire de leur petite enfance"³. C'est parce qu'elle est nourrie de récits mythologiques et fantasmagoriques que la créatrice peut à son tour produire des travaux textiles à l'imaginaire poétique riche.

Ce mémoire vise à manifester et continuer de mettre en place une méthode réfléchie en design de couleur appliquée au design textile contemporain. Ma méthodologie de projet consiste à faire le pont entre littérature et création, à établir le passage du statut de lectrice au statut de designer. Il s'agit pour cela d'effectuer un processus d'imprégnation par la lecture, imprégnation de mots, de couleurs, d'univers, de les assimiler pour proposer du neuf à partir d'eux. Un des leitmotivs de ma démarche est que rien ne naît ex nihilo, tout est conçu à partir d'un bagage culturel, de références qui peuvent venir de sources très diverses, d'un environnement culturel dans lequel piocher des pistes pour la

³ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009, pp.182-183

création contemporaine. Le passage de lectrice à designer est délicat car il faut veiller à dépasser le cap de la reconstitution historique et de l'étude patrimoniale. Le nœud essentiel dans ma méthodologie de recherche consiste à lire de la fiction, puis se positionner pour proposer quelque chose dans le domaine du textile design contemporain. Ici, il s'agit de connaître notre héritage textile artisanal par le biais de la lecture de mythes et de littératures, de les interroger au regard d'une théorie de la création et de l'esthétique, notamment soutenue par des penseurs tels que Baudelaire ou Kant, pour ainsi procéder à une relecture personnelle et pouvoir légitimement se les approprier et les investir dans le champ de la création. Comme le disait cavalièrement Gustave Flaubert, auteur cher à mon cœur : "Il faut boire des océans et les repisser"⁴; j'estime qu'il faut se nourrir intellectuellement pour trouver matière à créer des travaux sensibles et denses. Par ailleurs, l'imprégnation conjointe dans le milieu de la mode et des ouvrages de dames aide également à passer le cap de l'étude historique car elle m'a permis de me confronter à la création contemporaine et de penser la notion de tendances.

En outre, les thèmes développés dans cette étude trouvent des résonances dans la culture française, puisque le textile est historiquement lié à la France. Il semble même y être né puisqu'en effet des fils ont été retrouvés dans les grottes de Lascaux, datant de 19 000 et 17 000 ans av. J.-C, et des broderies ont également été trouvées en France datant de l'époque de l'homme de Cro-

⁴ FLAUBERT Gustave, WINTER Geneviève, LECLAIR Bertrand, *Écrire Madame Bovary : Lettres, Pages Manuscrites, Extraits*, Paris, Folioplus Classiques 19e Siècle, 2009, p.20

Magnon⁵, avec également des restes fossilisés de vêtements, de chaussures et couvre-chefs identifiés comme datant de 30.000 av. J.-C. Sans s'appesantir sur des découvertes aussi lointaines, il paraît important de relever que l'étude des textiles et de leur poésie est récente; j'ai d'ailleurs fait face à un vrai manque de ressources pour établir cette étude, qui m'a confortée dans la nécessité de la réaliser. J'espère en être à la hauteur. Mademoiselle Delpierre, première conservatrice du Palais Galliera, affirme en juin 1990 dans une interview qu'en effet, "nous sommes le pays de la mode"⁶, pour ensuite expliquer que certains types de travaux textiles n'ont pas toujours trouvé grâce aux yeux des institutions patrimoniales ou de conservation. Cependant, "maintenant ça change : les universitaires, les couturiers prennent le goût du passé, ils s'y intéressent. Avant, la dentelle ne valait rien. Maintenant les prix montent." Depuis les trente dernières années, une vraie recherche sur le vêtement et sur le textile s'est mise en place, visant à le réhabiliter comme ouvrage de valeur. Mon étude vise à montrer que tous les textiles ont de la valeur du moment qu'ils permettent de rêver, qu'ils sont empreints d'une mythologie qui exacerbe l'imaginaire du regardeur.

Ainsi, ce sont les différents composants du costume qui sont passés au crible, avec notamment la question de la couleur et de la matière. Couleurs et matières sont indissociables d'une étude sur le textile et encore plus d'une étude sur la mythologie et l'imaginaire. Pourtant ce sont des données qui sont elles aussi longtemps restées

⁵ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, Londres, Sceptre, 2019, pp.206-207

⁶ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, Rennes, Mémoires éditions Ouest-France, 2003, p.83

non étudiées car jugées superficielles. Le penseur phare de l'étude chromatique historique, Michel Pastoureau, écrit à ce propos :

"Longtemps les historiens se sont peu intéressés au vêtement et aux pratiques vestimentaires. Ils ont abandonné ces domaines à la "petite histoire" et aux travaux d'amateurs, ou bien se sont contentés d'une étude archéologique des formes du costumes, étude envisagée successivement sous un angle romantique, esthétique et positiviste. Or ce n'est évidemment pas cela qui est en jeu dans le fait vestimentaire; le vêtement n'a rien d'anecdotique ni de romantique, encore moins d'esthétique : c'est un véritable système social"⁷.

Tout comme la couleur n'a rien de cosmétique ou de superficiel. Couleurs et textiles sont des domaines très riches pour la recherche, et notamment pour la création-recherche. Il apparaît alors important de redorer l'ensemble de la production textile en mettant l'accent sur les choix couleurs et matières des créateurs qui en sont à l'origine. Par ailleurs, les travaux de la mode connaissent une reconnaissance voire une bénédiction depuis des décennies, leur valeur est incontestée, on les reconnaît aisément comme beaux et précieux. Il n'en est pas de même avec les ouvrages de dames, plus volontairement qualifiés de ringards, vieillots, désuets. Il me semble essentiel de tenter de les mettre sur un pied d'égalité car ils le méritent tout autant. Michel Pastoureau formule ensuite ce vœu : "Souhaitons [...] qu'à l'avenir la couleur

⁷ PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le Teinturier. Couleurs et Teintures dans l'Occident Médiéval*, Paris, Éditions du Léopard d'Or, 2000, p.165

soit davantage prise en compte par les spécialistes du vêtement.”⁸
C’est modestement que je me propose d’apporter une réponse à ces lacunes, sous l’angle singulier du rapport du textile et de ses couleurs-matières à l’imaginaire.

Ainsi, suite à ces quelques observations des questions se dessinent, notamment celles-ci : en quoi le domaine de la création textile constitue-t-il un univers mythologique ? Quel est le lexique couleur et matière qui y est déployé ? Comment créer à partir de ces données qui visent à stimuler l’imaginaire et la beauté ?

Il est alors question en premier lieu de prendre le temps d’appréhender plus précisément la notion de mythologie et de saisir les liens qu’elle entretient avec la création textile, tout en tentant de circonscrire le domaine des couleurs et matières que l’on peut qualifier de mythologiques. Ensuite, s’intéresser aux créateurs à l’origine de ces textiles mythologiques, comprendre leur application et implication dans leur domaine de prédilection, en s’attachant à identifier les méthodes, les difficultés et les contraintes du milieu de la création textile. Enfin, il sera question de mettre en lumière la capacité de la production textile à créer une expérience aussi bien pour le créateur que pour son public, en mettant en avant les logiques d’émerveillement, de confrontation aux tendances et de mode de réalisation d’un ouvrage textile.

Il est question pour ce travail de recherche de décortiquer des textes et de les confronter à la création textile et mode contemporaine; d’opérer un tricotage textile et textuel dans lequel s’entremêlent couleurs, fils, tissus et descriptions imagées afin de

⁸ Ibid, p.167

dresser un portrait à la hauteur des techniques étudiées. Ce faisant, il sera possible d’envisager le devenir de ces arts et de rêver à leur conservation.

J’espère que cette recherche séduira le lecteur autant qu’elle m’a séduite au fil de son élaboration.



I • Une méthode
de conception
fantasmagorique:
l'imprégnation
mythologique
pour la
conception textile
et couleur

A • Entre fiction et réalité historique : le mythe comme espace matériel source d'inspiration pour la conception textile

1 • Qu'est-ce qu'un mythe au regard de la création ?

Le mythe peut être défini de deux façons distinctes : il peut être entendu comme un “récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition”⁹. Il consisterait alors en une fabulation sans lien avec le réel, telles que le sont les belles histoires imagées de la mythologie grecque. Mais il peut également être compris comme une “évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende”¹⁰, ce qui lui donnerait cette fois-ci un ancrage dans la réalité historique, il serait un récit dont la réalité a été déformée, amplifiée, interprétée par l'imagination populaire ou littéraire.

Le mythe est alors un récit ambigu, polymorphe et polysémique, mais toujours lié au fait de modeler ou de concevoir une œuvre de fiction. Il est intrinsèquement lié à l'acte de création et c'est son caractère à la fois littéraire et artistique qui en fait un outil intéressant dans la démarche de création-recherche proposée dans cette étude.

⁹ Définition du Trésor de la Langue Française Informatisé

¹⁰ Ibid

Roland Barthes développe une théorie singulière du mythe en 1957. Pour lui : “le mythe est un langage”¹¹. C’est pourquoi il s’attache à trouver ce qui fait mythe dans les choses prosaïques du quotidien, dans des pratiques éloignées de l’idée classique et conventionnelle du mythe. Il ne saurait être “un objet, un concept ou une idée ; c’est un mode de signification, c’est une forme”, et “puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d’un discours”¹². Tout peut être mythe car tout est dicible et donc disponible à l’interprétation, et ce qui est dit ou montré est immédiatement enrichi par des significations et des références diverses. Comme si le mythe était lié à l’idée que l’on se fait d’un archétype et aux signes reconnaissables pour identifier tout de suite quelque chose, à l’instar d’un apanage précis et distinctif. En ce sens, le philosophe étudie la coiffure de l’Abbé Pierre, la fameuse coupe franciscaine, et explique qu’elle est volontairement ringarde car la sainteté n’est pas dans la tendance ou la satisfaction esthétique. Elle correspond à l’idée que l’on se fait d’une personne sainte. Face à cette coupe, le public est “rassuré par l’identité spectaculaire d’une morphologie et d’une vocation; ne doutant pas de l’une parce qu’il connaît l’autre”¹³. L’usage du verbe rassurer semble intéressant car il sous-entend que l’identité réelle compterait moins que l’image qui est familière, stable et donc rassurante. Xavier de Jarcy, chroniqueur pour Télérama, analyse *les Mythologies* ainsi : “Pour Barthes, un objet parle. C’est un système de signes. Quant au mythe, fabriqué par les médias

et la publicité, il naturalise. Il change un signe en vérité éternelle. Par exemple, dans le cinéma péplum, on reconnaît le Romain à sa petite frange. Le mythe remplace l’explication. Il détruit le langage pour le remplacer par des formules. Avançant masqué, dépolitisé, l’objet mythifié véhicule les valeurs bourgeoises sans jamais le dire, comme si ces valeurs étaient des évidences unanimement partagées.”¹⁴

Guillaume Erner a quant à lui étudié *les Mythologies* de Barthes au prisme de la mode et de la tendance, donc directement en lien avec un domaine de création artistique et de développement de projet de design. Pour lui, la théorie du mythe de Barthes “contenait la promesse d’une science du frivole”¹⁵. Ce qui semble indiquer que le mythe peut résider dans des sujets superflus, sans utilité ou pertinence apparente, qu’il n’est pas strictement réservé aux grandes histoires divines grecques. Il poursuit en écrivant que Barthes «dote le mythe de limites formelles et non substantielles. Selon lui, tout peut parler aux hommes, mais rien n’est fatalement obligé de leur parler. C’est qu’à ses yeux tout peut être à la mode, “chaque objet du monde peut passer d’une existence dermée, muette, à un état oral”.»¹⁶ Une mythologie du quotidien, du geste, de la technique, de la couleur est envisageable sous le prisme de cette théorie de Barthes. En effet, son ouvrage vise à

¹⁴JARCY Xavier de pour Télérama, «*Si vous n’avez pas lu les “Mythologies” de Roland Barthes...*», publié le 18/01/15 mis à jour le 08/12/20. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/si-vous-n-avez-pas-lu-les-mythologies-de-roland-barthes,121589.php> (consulté le 02/02/2021)

¹⁵ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, Paris, P.U.F, Que sais-je ?, 2e édition mise à jour 2009, p.47

¹⁶Ibid, p.55

¹¹ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p.8

¹² Ibid, p.181

¹³ Ibid, p.51

“montrer comment l’insignifiant signifie, à quel point une chose à priori muette peut se révéler bavarde sur l’époque”¹⁷, c’est-à-dire comment l’ensemble des pratiques et des images sont précieuses car donnent à voir l’esprit du temps d’une époque donnée. C’est une véritable méthode que propose Barthes dans son ouvrage, méthode dans laquelle chaque objet révélateur d’une époque peut être interprété comme un mythe. Et c’est peut-être le rôle du créateur que de déchiffrer ces objets pour qu’ils deviennent mythes et que “la somme de ces mythes constitue l’imaginaire du moment”¹⁸, c’est-à-dire des références communes à une société pour un temps donné. Le créateur serait alors celui qui déchiffre l’actualité, l’universalise et la rend intemporelle en la mythifiant, pour ensuite la diffuser auprès du public et nourrir l’imaginaire collectif. Si l’on applique ce précepte au domaine de la mode, c’est en étudiant les formes, couleurs et styles de son temps que le créateur de mode peut nourrir son propre imaginaire, stimuler son imagination et contribuer à la mise en place de l’imaginaire collectif.

Cette posture correspond trait pour trait à la conception de l’artiste moderne que Baudelaire a développée dans *Le Peintre de la vie moderne* en 1863. Pour lui, le véritable artiste moderne n’est pas tant celui qui produit la beauté que celui qui l’identifie et la transforme grâce à son “imagination active”¹⁹. En cela, il se distingue

¹⁷ Ibid, p.47

¹⁸ Ibid

¹⁹ BAUDELAIRE Charles, *Critique d’art. Suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, 1992, p.354

du flâneur qui se contente “du plaisir fugitif de la circonstance”²⁰, c’est-à-dire d’apprécier le réel tel quel. L’artiste moderne n’est pas un contemplatif, il a une relation active à l’actualité. En mettant en place une mythologie du quotidien, il crée et dépasse le réel. Il va “dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique”²¹, ainsi la modernité se dessine par transformation de son rapport au présent. Baudelaire définit la modernité : “c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable”²². Il affirme ainsi qu’elle réside dans une très haute conscience de la singularité actuelle, conjuguée à quelque chose d’intemporel. Cela rejoint ce qu’énoncent Erner et Barthes en d’autres termes, extirper ce qu’il y a de particulier dans son époque pour en faire un mythe et lui donner accès à la postérité. Chaque époque a connu une modernité, une mythologie qui lui est propre et c’est avec son imagination, “reine des facultés”²³, que l’artiste la transfigure. Car si l’on en croit Baudelaire, “c’est l’imagination qui a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf”²⁴. Le créateur a alors une place primordiale dans la

²⁰ Ibid, p.354

²¹ Ibid

²² Ibid, p.355

²³ Ibid, p.280

²⁴ Ibid, p.281

société, il participe au renouvellement des formes et des styles, il enrichit le public d'éléments nouveaux qui constitueront à leur tour les mythes du monde de demain. Car si les mythes alimentent l'imaginaire collectif, pour l'helléniste Florence Frontisi-Ducroux c'est aussi "l'imaginaire collectif qui produit les mythes"²⁵. Il y a une certaine réciprocité dans le processus de mythification, l'un se nourrissant de l'autre et permettant une évolution cyclique constante.

En outre, peut-être que la définition la plus consensuelle du mythe est celle proposée par le Larousse : "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 particulière." Ici le mythe n'est pas lié à la transformation du présent ou à son exploitation mais il concerne des récits anciens sur des sujets que l'on a sacralisés, valorisés au fil du temps. Des faits de l'histoire que le temps aurait glorifiés, enjolivés et qui resteraient en mémoire par leur magie et leur beauté. C'est toujours Roland Barthes qui écrivait dans *La Chambre Claire* : "Peut-être avons-nous une résistance invincible à croire au passé, à l'Histoire, sinon sous forme de mythe"²⁶. Comme s'il était plus agréable et plaisant de se fier aux légendes, aux histoires contées pleines de personnages désirables et sources d'émerveillement qu'à la réalité prosaïque, parfois cruelle et sans charme. L'idée que le mythe soit faux mais puisse être vrai dans certaines circonstances est séduisante. Le lien entre le mythe et

²⁵ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard, 2003, p.234

²⁶ BARTHES Roland, *La Chambre Claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.136

les tenants de l'histoire est intéressant. Tous deux se complètent et coopèrent en s'alimentant mutuellement dans une relation d'interdépendance. Le philosophe Clément Rosset radicalise le propos en expliquant, dans son ouvrage *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire* de 2006, que les mythes peuvent être entendus comme des doubles fictifs d'une réalité historique qui n'a pas été consignée. Ce qui signifie que si ces doubles disparaissent, la réalité et le récit même s'effacent avec eux. Clément Rosset écrit en effet que "le réel pourrait consister dans l'ensemble des doubles, et retourner au néant en cas de disparition de ceux-ci"²⁷.

Petit à petit une ambiguïté, voire un retournement de la situation, pourrait même se créer entre le mythe (qui est appelé "double du réel" par Rosset) et le réel à tel point que "le double du réel [soit] le seul réel parce qu'il [serait] le seul à être perceptible; le réel sans double [ne serait] rien"²⁸. Comme si la trace du passé sous forme de mythe était la seule valable car la seule à avoir traversé le temps et à avoir nourri la culture d'une société donnée. À l'inverse du mythe de Barthes qui est par essence issu du présent et de la réalité historique. Le mythe entendu ici est une alternative à l'histoire, il vise à combler ses failles. Il donne des explications que l'histoire ne peut donner faute de témoignages et de sources. Si le mythe de Rosset est plus "perceptible" que l'histoire, c'est qu'il incarne les récits qu'elle ne peut justifier, leur donne corps, les met en image, le mythe est tangible par le biais de livres, d'illustrations, de projets de mode, de réalisations artistiques visuelles variées. Peu

²⁷ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Les éditions de Minuit, 2006, p.67

²⁸ Ibid, p.67

importe que ces représentations soient crédibles ou historiquement réalistes, elles donnent à voir un monde librement rapporté par le mythe. Comme l'écrit Florence Frontisi-Ducroux : "Liberté de la mythologie, qui engendre des héros et de belles histoires. Liberté de la tisserande, qui se raconte ces histoires et sait les mettre en images"²⁹.

Par ailleurs, c'est encore elle qui apporte une nuance qui souligne la versatilité de la notion de mythe. Dans son ouvrage *L'homme-cerf et la femme-araignée*, consacré aux métamorphoses dans la mythologie grecque, elle s'intéresse à la transformation d'Arachné. Pallas (Minerve) et Arachné s'affrontent et réalisent chacune une tapisserie : face à la beauté de la tapisserie d'Arachné Pallas est jalouse et transforme sa rivale en araignée, condamnée à tisser sans fin. Ce mythe est souvent employé pour justifier les origines du tissage. La réalisation d'Arachné montre "un univers incontestablement plus beau à ses yeux et plus séduisant que celui que propose le tableau guindé et didactique de la déesse [Pallas]. Plus véridique même, car le critère de vérité de la représentation n'est mentionné que pour l'ouvrage d'Arachné : "On croirait voir un vrai taureau, des vagues véritables"³⁰³¹. La référence et la concordance au réel font ici figures d'autorité pour justifier la supériorité de la représentation tissée de la vainqueur.

²⁹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.261

³⁰ Ovide, *Métamorphose*, VI, 104

³¹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.256



HOUASSE Jean-René, *Minerve et Arachné*, 1706, huile sur toile, 105x153cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon



TEMPESTA Antonio, *Pallas transforme Arachné en araignée*, 1606, gravure sur papier, BNF

Au sein même du mythe se trouve une volonté de correspondre à la réalité des formes et des couleurs, quand bien même il s'agisse d'une histoire fantasmée, imaginaire. Il apparaît alors maintenant essentiel de s'intéresser plus précisément aux rapports entretenus entre mythe et textile, afin de comprendre comment le mythe et le recours à l'imaginaire donnent sens et profondeur aux créations textiles.

2 · Les mythes comme domaine de compréhension du textile

Le mythe a une grande importance dans l'histoire textile. Arachné et ses tissages, Pénélope et sa tapisserie, Philomèle et Procné et leurs broderies, Ariane et son fil. La mythologie grecque est riche de références à des techniques et des ouvrages textiles. Florence Frontisi-Ducroux a d'ailleurs fait une étude sur ce thème intitulée *Ouvrages de Dames : Ariane, Hélène, Pénélope...* parue en 2009 dans laquelle elle retrace ces légendes tout en les confrontant à la réalité du quotidien chez les mortels. Là encore, le mythe et la réalité sont étroitement liés et se nourrissent mutuellement. Le mythe est une clé de compréhension du réel. Ce livre permet de saisir les enjeux des travaux textiles à l'époque grecque dans une civilisation où les travaux de fil et d'aiguille étaient réservés aux femmes. Les déesses et les citoyennes se mêlent et se confondent au fil de l'étude. L'autrice a conscience de l'intérêt de ces récits pour la création contemporaine puisqu'elle écrit qu'ils "[ont] le mérite de mettre en lumière les questions qui sollicitent l'imaginaire

contemporain et, en particulier, la rêverie des femmes artistes d'aujourd'hui"³². L'assimilation déesse/citoyenne est intéressante car elle démontre une volonté de valoriser la production textile et non pas l'identité de la créatrice. Il n'y a pas de hiérarchie entre ces femmes qui sont reconnues de façon égale en tant que créatrice intéressante. Il en est de même dans ma démarche qui vise à mettre sur un pied d'égalité les travaux textiles de la mode réalisés dans des ateliers de luxe et les ouvrages de dames confectionnés dans l'espace domestique par un public plutôt âgé.

En outre, assimiler la déesse à la citoyenne participe d'une élévation de cette dernière qui accède à plus d'estime. Comme si la création textile, en mettant les deux femmes sur un pied d'égalité, glorifiait la créatrice en qui l'on reconnaît des qualités identiques à celles des divinités. C'est un phénomène observable également en des temps plus proches de nous. Pascal Aumasson raconte, dans l'ouvrage collectif *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, qu'en 1905, le photographe Constant Puyo réalisait des photographies montrant les dentellières bretonnes au travail qu'il transformait en cartes postales. Chaque image était retouchée, léchée, soigneusement composée car son but n'était pas de proposer des "vues documentaires"³³, mais des "paysages" idéaux, fantasmés. Il souhaitait montrer et raconter le mythe des dentellières, pas la réalité de leurs vies. Le photographe Charles Fréger s'est également positionné en ce sens en faveur de la

³² FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.14

³³ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.5

dentelle bretonne avec son ouvrage photographique *Bretonnes* paru en 2015. Il n'y valorise pas des dentellières mais les dentelles et plus précisément celles des coiffes traditionnelles. Pour cela il photographie des bretonnes en costume dans un décor de paysage magnifique aux teintes pastels. Ces images participent d'une vraie revalorisation de la dentelle par leur façon de mettre en scène. Les vues sont modernes et valorisantes. Fréger produit des images touchantes qui subliment les coiffes, elles semblent hors du temps, sont empreintes d'une nostalgie émouvante. Cet effet est à mon sens produit par le jeu des couleurs tendres choisies et pas la simplicité des poses des femmes photographiées. *Bretonnes* est un ouvrage qui m'a marquée car il montre des œuvres du passé, parvient à les sublimer et à les faire perdurer sous un regard bienveillant, bien loin de l'image désuète ou vieillotte que l'on pourrait y associer.



FRÉGER Charles, Photographie issue de l'ouvrage *Bretonnes*, Paris, Actes Sud, 2015, p.125, p.77 et p.168



En outre, revenons aux images de Puyo, elles sont décrites par Aumasson comme de “véritables icônes” qui ont permis d’encenser et déifier les dentellières rurales devenues comme des personnages “d’une sorte de Légende Dorée”. Ce n’est pas la première fois que la Légende Dorée, récit du XIII^e siècle retraçant la vie de saints, saintes et martyrs chrétiens, se voit associée à des pratiquantes textiles. En effet, il s’agit de l’ouvrage préféré d’Angélique, personnage principal du *Rêve* de Zola. Angélique est une jeune brodeuse; lorsqu’elle n’est pas à son métier, elle est plongée dans ce récit richement illustré de belles gravures. Zola écrit : “Seule, la Légende la passionnait, la tenait penchée, le front entre les mains, prise toute, au point de ne plus vivre de la vie quotidienne, sans conscience du temps, regardant monter, du fond de l’inconnu, le grand épanouissement du rêve.”³⁴ Angélique est captivée par ce récit que l’on peut considérer comme une sorte de mythologie des saints, à tel point qu’elle en oublie le réel, voire qu’elle aspire à ce que sa réalité se mue en épopée de la Légende. Le quotidien ne lui convient plus face à la magie, la beauté et l’émerveillement que lui procure ce texte. Ces histoires rythment son travail : “elle répétait aux Hubert, en brodant, des légendes plus intéressantes que des contes de fées. Elle les avait lues tant de fois, qu’elle les savait par cœur”³⁵. La brodeuse en finit irrémédiablement par s’identifier aux saintes et aux martyres : “Lorsque Angélique fit sa première communion, il lui sembla qu’elle marchait comme les saintes, à deux coudées de terre”³⁶ ou encore “elle songeait aux

³⁴ ZOLA Émile, *Le Rêve*, Paris, Le livre de poche, 2019, p.39

³⁵ Ibid, p.45

³⁶ Ibid, p.46



PUYO Constant,

-*Petite dentellière à la Pointe de Penmarch*, 1907, 14x9cm, Musée de la carte postale de Baud

-*Dentellières de Kéridy-Penmarch*, 1908, Musée de Bretagne, Rennes

-*Jeune dentellière penchée sur son ouvrage devant le porche de l'église des Carmes à Pont-l'Abbé*, 1908, Musée de Bretagne, Rennes

martyres de la Légende, il lui semblait qu'elle était leur sœur, à se flageller ainsi, et que sa gardienne Agnès la regardait avec des yeux tristes et doux³⁷. Le fait de pratiquer la broderie permet à Angélique d'envisager cette déification, cette sacralisation, elle travaille dur et réalise les broderies des vêtements liturgiques, elle se sent alors au service de la communauté religieuse et par extension au service de Dieu.

Pour en revenir aux dentellières bretonnes, les cartes postales enjolivées de Constant Puyo aspirent à produire sur l'acheteur l'effet que la Légende produit sur Angélique. Les dentellières sont sanctifiées. "Mais les attitudes gracieuses qu'elles exaltent, la suavité, la grâce, la douceur des dentellières qu'elles représentent, l'élégance avec laquelle elles "exposent" la pauvreté des femmes font contraste avec le réel dont les archives ou les collectages portent témoignage"³⁸. Ces images sont des mythes, des chimères, les documents historiques les trahissent car apportent la preuve d'un quotidien bien moins reluisant. Si nous n'avions pas accès à ces documents, les cartes postales auraient pu remplacer le réel et tenir le mythe de la dentellière bretonne oisive et comblée pour vrai. Clément Rosset est méfiant à l'égard des photographies, il insiste sur le fait que "sera tenu pour réel tout ce dont on aura réussi à montrer une photographie, c'est-à-dire une prétendue preuve par l'image"³⁹. Il évoque ensuite de façon critique

³⁷ Ibid, p.126

³⁸ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.5

³⁹ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.19

l'ouvrage de Barthes consacré à la photographie en le résumant par la phrase qui suit : "La photographie est la seule garantie de l'existence du réel"⁴⁰. Comme si la photographie montrait quelque chose dont il est impossible de douter que ça a été. Bien que non révélatrices du mode de vie des dentellières bretonnes au début du XX^e siècle, les cartes postales de Puyo ont néanmoins le mérite de cultiver un mythe autour des pratiquantes textiles, de vouloir émerveiller un public en montrant la noblesse et la valeur des travaux réalisés. Les témoignages historiques apporteraient la vérité, les cartes postales la magie et le rêve, et peut-être est-ce important de pouvoir se référer à l'un ou l'autre, voire au deux si besoin.

⁴⁰ Ibid



PUYO Constant, "Les Motiveuses", *Femmes de Plouhinec travaillant la guipure d'Irlande*, 1910, Musée de Bretagne, Rennes

Ce n'est pas parce que le mythe est historiquement faux qu'il n'a pas de valeur. Je considère essentiel de pouvoir imaginer une mythologie autour des travaux textiles anciens et des créatrices d'antan. Fantasmer leur vie ne revient pas à nier la difficulté de leur réalité, mais simplement à se laisser porter par le charme de leurs travaux si fins et délicats. C'est peut-être là que se joue la différence entre l'imaginaire et l'illusoire. L'imaginaire étant une construction éclairée de l'esprit, tandis que l'illusoire est ce "qui ne correspond pas à la réalité, est sans existence, sans valeur"⁴¹. L'illusoire se nourrit alors de faux-semblants et n'a pas de valeur, il trompe seulement. Clément Rosset affirme : "l'imaginaire est un des modes de préhension du réel alors que l'illusoire est le mode par excellence de dénégation du réel"⁴².

D'autre part, l'association mythe/travaux textiles s'illustre également en ce que le mythe pallie les manques de l'histoire, notamment au sujet des origines de certaines techniques. Mylène Salvador, dans son ouvrage *La sagesse de la dentellière*, explique qu'il reste très peu de traces de l'héritage dentellier à Bayeux (Normandie) car il y avait un véritable "culte du secret"⁴³ dans les fabriques, on ne notait pas les procédés de peur qu'ils soient ébruités et copiés par d'autres manufactures. Ce manque de traces écrites ou de témoignages du passé a donné lieu à la création de légendes colportées oralement sans certification. La mythologie

⁴¹ Définition du Trésor de la Langue Française informatisé

⁴² ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.85

⁴³ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, Paris, L'œil neuf éditions, 2009, p.10

a une place importante dans l'histoire de la dentelle. Différentes légendes venant de pays différents tentent d'expliquer ses origines. En Allemagne on l'attribue à la contemplation du givre, à Bruges à une araignée tissant méticuleusement sa toile⁴⁴. En Italie, une légende veut que la dentelle soit née de l'imagination d'une femme de pêcheur qui dessinait un visage dans un filet de pêche⁴⁵. Il y a une vraie difficulté de l'histoire à retracer les origines et la réalité historique des travaux d'aiguille, alors c'est toute une littérature qui prend le relais. La mythologie grecque notamment est riche d'histoires liées à des techniques et des productions textiles qui peuvent être considérées comme les fondements de ces pratiques. Peu importe qu'elles soient fantasmagoriques. Si nous ne disposons pas de sources historiques fiables, autant se bercer d'histoires charmantes qui tentent une réponse, de surcroît lorsque c'est seulement le contexte de création qui varie. Pénélope utilise de vrais outils, effectue les vrais gestes pour réaliser sa tapisserie. Si elle n'était pas un personnage mythologique, le récit serait tout de même crédible et tout autant instructif sur la tapisserie. Cela rejoint ce que Clément Rosset énonce lorsqu'il écrit : "C'est toujours du même réel qu'il s'agit, mais se produisant sur une scène inhabituelle qui figure une sorte d'espace protégé : à entendre par là non un lieu d'échappatoire du réel, mais au contraire un endroit où le réel se trouve comme préservé, mis à l'abri de ce qu'il y a de constitutionnellement fragile dans la réalité même". L'écrin mythologique qui enveloppe le récit sacralise l'acte de réalisation d'une tapisserie et lui a permis de traverser l'histoire. "L'imaginaire

⁴⁴ Ibid, p.45

⁴⁵ Ibid, p.21

n'est autre que le réel ; mais un réel légèrement décalé par rapport à son espace et son temps propres"⁴⁶. Il est intéressant de croiser les légendes concernant les techniques car, comme le souligne Mylène Salvador, chaque pays a développé sa propre mythologie des origines textiles, en prétendant qu'elle était juste et donc en la détaillant. Et comme "ce qui se passe dans l'imaginaire obéit à des lois aussi strictes, car il s'agit au fond des mêmes lois, que ce qui se passe dans le réel : on n'y confondra jamais une personne avec une autre, un endroit avec un autre"⁴⁷.

Ces légendes pourraient être réelles, c'est ce qui fait qu'elles sont si inspirantes, il est possible de leur donner vie, de les incarner dans un projet de création. Les toiles d'Arachné existent dans la nature, la broderie de Philomèle est si précisément décrite par Ovide qu'elle peut être reproduite, il est possible d'observer des flocons de neige pour s'inspirer des schèmes géométriques qui les structurent. "Il n'est rien de plus précis que le domaine de l'imaginaire"⁴⁸. S'inspirer de la poésie et de la délicatesse des mythes, ainsi que d'une littérature fantasmagorique m'apparaît une méthode de conception riche et louable car elle vise à rendre hommage à la tradition culturelle tout en la transformant au regard de la sensibilité du créateur. S'inspirer du passé ne signifie pas reproduire ce qui a été mais déceler ce qui peut encore faire sens aujourd'hui, c'est avoir un sens de l'analyse et de l'observation qui permet de faire communiquer des temps et des lieux entre eux

⁴⁶ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.105

⁴⁷ Ibid, p.108

⁴⁸ Ibid, p.107

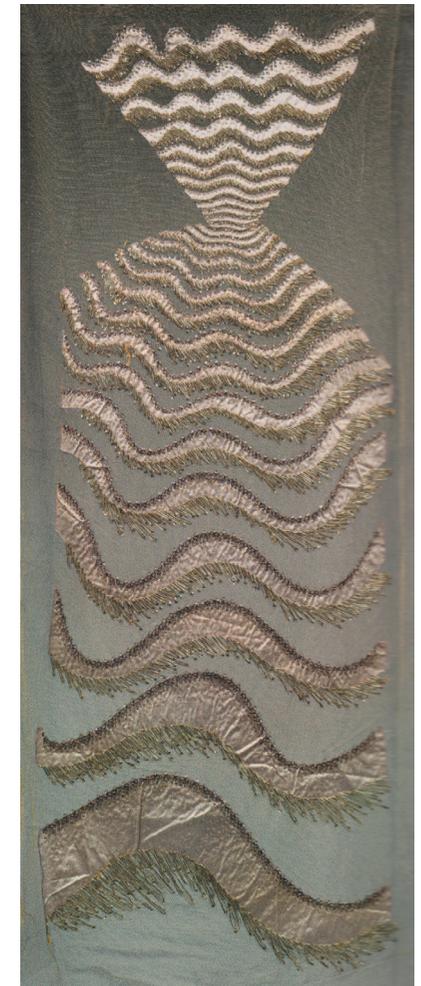
pour donner à voir un univers de rêve. La mode est un domaine qui parvient avec brio à incarner cet univers car le vêtement, plus particulièrement le costume de scène, manifeste le rêve. Les créateurs sont nourris d'histoires mythiques qui constituent un bagage culturel et visuel à disposition pour la création. Christian Dior a même réalisé une robe entièrement brodée inspirée du mythe grec d'Andromède nue sur un rocher pour y être dévorée par un monstre marin.



DIOR Christian, Croquis pour la robe *Andromède*, Automne 1952.

RÉBÉ, Échantillon brodé de vagues qui rappellent celles du mythe, 1952

Source : ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, Montreuil, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2021, p.142





Par ailleurs, le témoignage de Mine Vergès, costumière de talent, semble ici intéressant. Elle a habillé de nombreuses chanteuses de variétés françaises, conçu et réalisé des costumes pour des revues du Moulin Rouge mais aussi collaboré avec des pontes de la haute couture française. Son travail a majoritairement consisté à habiller des personnes qui allaient raconter une histoire sur scène, transmettre un récit à un public, sous la forme de chanson, de pièce, de comédie musicale etc. Dans ses mémoires elle explique que “le costume est bien plus qu’une représentation de la réalité. Élément de la dramaturgie, il donne du sens à la narration [...]. Sans lui, le spectateur n’aurait pas toutes les clés de compréhension”⁴⁹. Le costume nourrit le récit et donne corps à l’action, il “doit éblouir le spectateur, lui faire croire dur comme fer à l’histoire qu’on lui raconte”⁵⁰. L’émerveillement peut alors agir à plusieurs niveaux : du mythe au créateur, mais aussi du créateur à son public pour qui il aura réalisé une tenue éblouissante qui va nourrir son imaginaire.

Ainsi, non seulement les mythes expliquent les origines de l’apparition de certaines techniques, mais ils sont aussi des sources d’inspiration fécondes. Ils permettent de constituer une banque de données de motifs, de couleurs et de matières pour la conception textile.

⁴⁹ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, Montrouge, Bayard Éditions, 2021, p.47/48

⁵⁰ Ibid, p.16

B • Les couleurs de la mythologie : des textiles fantasmés et métaphoriques

1 • La toile d'Arachné comme référent couleur matière

La tapisserie que réalise Arachné face à Pallas est “une suite de séquences mouvantes, des femmes subissant les étreintes des dieux, mettant au monde des héros, des dieux changeant de formes, tantôt taureau, tantôt aigle, cygne, pluie d'or, satyre, berger ou paysan... voire grappe de raisin. Des transformations qui s'enchaînent, des pénétrations, des échanges, des interférences...”⁵¹. Un motif complexe, dynamique, rythmé, qui figure des scènes précises que l'on peut se figurer mentalement. Arachné dessine avec ses fils sur son métier, elle est douée pour la figuration, son ouvrage est fin et soigné à l'instar d'une peinture tissée. En la transformant en araignée, Pallas la prive de ce don puisqu'elle la condamne à la géométrie abstraite de sa toile dépourvue de couleurs. Ce mythe ancestral, transmis par Ovide dès le Ier siècle après J.-C., contient en lui le destin de la tradition figurative dans l'histoire de l'art occidental. Après des siècles d'académisme pictural attaché à une représentation léchée de scènes reconnaissables, intelligibles, la modernité du XX^e siècle s'est attachée à déconstruire les formes, les abstraire, nier toute référence au réel au profit de la ligne. En cela, Picasso, si doué dès son enfance pour le dessin et la représentation classique,

⁵¹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.256

peut être assimilé à la figure d'Arachné car en se tournant vers une géométrisation des formes, il opère le même changement de répertoire formel qu'elle. Là encore se démontre la richesse des mythes, ils permettent une lecture sous un jour nouveau de l'histoire et de ses acteurs.

“Des épures transparentes et incolores : quelle douloureuse épreuve pour la fille du teinturier !”⁵². Car en effet, en plus d'avoir de grandes qualités de composition et de représentation, Arachné est une fine coloriste, d'où le réalisme et la réussite de sa tapisserie. Son père est teinturier, “c'est auprès de lui qu'elle a acquis son goût des couleurs, en le voyant tremper la laine moelleuse dans la pourpre de Phocée”⁵³. Elle est une véritable créatrice car maîtrise la couleur et le dessin. “Toute petite, [elle] est tombée dans la couleur”⁵⁴, elle en a l'expérience car a vu son père la manipuler et a pu l'expérimenter à son tour. Lors de l'affrontement fatal, Pallas et Arachné tissent “en utilisant toutes les couleurs”⁵⁵. Puis, devenue araignée, elle va détourner ses facultés imaginatives et créatives avec le peu de moyen désormais en sa possession. Sa toile devient le tissage le plus subtil qui soit, aucune main humaine ne peut l'égaliser. Cette toile est d'une finesse telle que seule la nature peut produire. Il y a une véritable supériorité de la nature et de la mythologie sur la main humaine. C'est d'ailleurs cette perfection qui stupéfait Pallas qui “face à l'ouvrage trop parfait d'Arachné, en

⁵² Ibid, p.272

⁵³ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.156

⁵⁴ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.249

⁵⁵ Ibid

tire la conclusion (dans la logique du mythe) que cette mortelle surdouée ne peut être qu'une araignée, et doit donc devenir araignée”⁵⁶. Il y a une inaccessibilité des travaux d'Arachné qui ne peuvent pas faire partie du monde humain ordinaire.

⁵⁶ Ibid, p.269



ADEMOLLO Luigi, *Arachné transformée en araignée*, 1832, dans *Ragno*, livre VI, illustration des *Métamorphoses* d'Ovide, gravure colorisée à la main, BNF



Source : Images libres de droit, Pixabay

La toile d'Arachné m'intrigue et c'est pour cela qu'elle constitue le nœud central de mon Projet Professionnel Personnel, elle est intéressante du point de vue du motif, des textures et des couleurs. Plutarque, dans *L'Intelligence des Animaux*, décrit de façon très imagée l'aspect de la toile. Il écrit : "De même, les travaux de l'araignée, qui sont des modèles pour les femmes au métier comme pour les chasseurs au filet, offrent plus d'un sujet d'étonnement : la délicatesse du fil, et ce tissage qui ne présente ni rupture ni laçage, mais qui réalise une toile unie et continue dont l'adhérence interne est due à la présence invisible d'une certaine viscosité, la nuance de la coloration qui donne à la toile l'apparence de l'air ou de la brume afin de mieux la dissimuler"⁵⁷. L'apparence de l'air ou de la brume, en voilà des couleurs fascinantes que j'ai envie de voir, de créer et de travailler dans des broderies et des échantillons textiles. Ce sont pour moi les couleurs du rêve et de l'enchantement par excellence. Florence Frontisi-Ducroux et Mylène Salvador ont elles aussi été interpellées par cette description. La première écrit que "le qualificatif dont se sert Plutarque pour désigner le caractère difficilement détectable de la toile d'araignée évoque ainsi, dans la mémoire de ses lecteurs cultivés, une substance poisseuse, à mi-chemin, dans sa transparence équivoque, entre matériau tissé et anti-matière"⁵⁸. Un textile est par essence lié à une matérialité, à des couleurs et des matières, l'envisager sous le prisme de l'anti-matière me paraît très intéressant et m'évoque un développement de textiles très fins, aériens, impalpables que j'ai envie de voir et

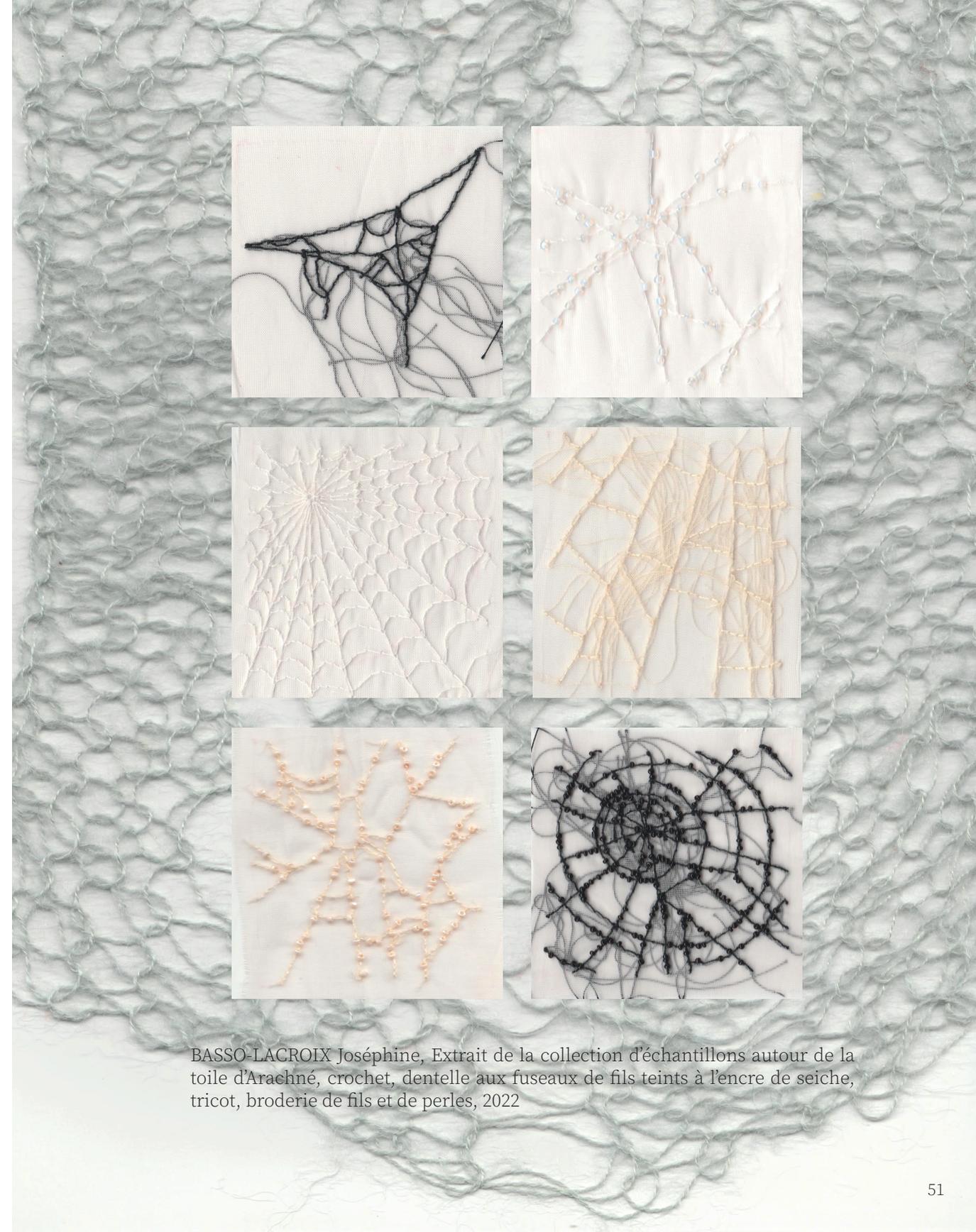
⁵⁷ PLUTARQUE, *Œuvres Morales*, Tome XIV, 1ère Partie, Traité 63, *L'Intelligence des Animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p.20/21

⁵⁸ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.269

de toucher, et que je tente d'incarner dans le PPP. Cette absence de masse, de densité rend la toile d'Arachné magique, irréaliste. Le terme grec qu'emploie Plutarque pour la décrire est "achluodès" qui signifie "couvert de brouillard, brumeux, sombre"⁵⁹, l'épithète fait référence à "achlus" qui signifie "un brouillard qui se répand sur les yeux, qui trouble la vue"⁶⁰ ou encore l'esprit de la brume. C'est également un terme qui renvoie à celui qui qualifie l'encre de seiche, liquide sombre qui permet au mieux de se dissimuler. C'est pourquoi dans mon projet j'ai teint des fils avec de l'encre de seiche, afin de jouer avec la seule indication pigmentaire historiquement attestée de la toile d'Arachné.

⁵⁹ BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Édition Hachette, 1950, p.355

⁶⁰ Ibid, p.335



BASSO-LACROIX Joséphine, Extrait de la collection d'échantillons autour de la toile d'Arachné, crochet, dentelle aux fuseaux de fils teints à l'encre de seiche, tricot, broderie de fils et de perles, 2022

En outre, Mylène Salvador, qui pratique la dentelle aux fuseaux, écrit qu'elle aussi a souhaité donner corps à ces toiles oniriques. Elle raconte avoir travaillé "avec des fils de soie grège, c'est-à-dire telle qu'elle sort du cocon, non manufacturée, avec son apprêt d'origine (la salive de la chenille). Le fil n'est donc ni brillant ni lisse. Il est si fin que les gens, [la] regardant travailler, pensaient qu[elle] ne faisai[t] rien"⁶¹. En tant que dentellière elle s'identifie forcément à l'araignée, la dentelle aussi est de l'ordre de l'impalpable, de la transparence, exige des fils tellement fins et immatériels qu'ils deviennent incolores, invisibles. Surtout la dentelle de Bayeux dont elle est spécialiste. "Lorsque l'on veut louer la finesse d'un ouvrage de dentelle, on le compare au travail de l'araignée et on le qualifiera d'arachnéen. Car l'araignée, c'est aussi celle que les anciens, poètes et savants, ont admirée pour les qualités de sa production –fil extrêmement fin, toiles hyper légères– et pour son intelligence en matière de géométrie"⁶². Qualités que l'on accorde également volontiers à la dentellière qui travaille aux fuseaux, technique reconnue comme parmi les plus complexes et les plus rigoureuses.

L'analyse du mythe d'Arachné permet d'envisager une production textile fine qui fait écho à la délicatesse du personnage. En somme, pour les textiles mythologiques, il est question de matières subtiles qui sont davantage de l'ordre de la sensation que de la perception.

⁶¹ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., pp.77-78

⁶² Ibid, p84

2 · Des couleurs immatérielles et des effets de surface exaltés

Les textiles évoqués dans la mythologie sont décrits précisément, avec tout un vocabulaire Couleur/Matière/Finition qui se déploie et permet de visualiser les effets de surfaces et de textures. Les termes employés dans la tradition orale, et transmis par les textes anciens ou les hellénistes, sont très imagés et poétiques. Par exemple, Arachné apparaît "enveloppée de son manteau de nuit"⁶³, ce qui m'inspire un manteau fait d'une étoffe lourde d'un bleu marine profond, légèrement irisé ou aux reflets dorés. Il est question de surfaces qui échappent à la vue et que la tradition décrit en employant des termes métaphoriques pour nourrir l'imaginaire et permettre au lecteur de se figurer une représentation mentale de l'ouvrage. Représentation abstraite faite d'effets et de domaines chromatiques bien plus que de motifs. C'est bien là "l'ambiguïté de l'ouvrage arachnéen, oscillant entre l'admirable et l'invisible"⁶⁴, il est difficile de saisir ce que l'on voit mais il est certain que c'est absolument remarquable. Difficile aussi de comprendre la logique interne qui structure ces textiles, la toile d'Arachné est "la plus belle abstraction formelle du monde des Idées"⁶⁵, elle relèverait alors plus du concept que de la matérialité. Elle laisse également pantois car elle consiste à un seul fil entrelacé sur lui-même. Les tisserands savent bien qu'"un seul fil pourtant

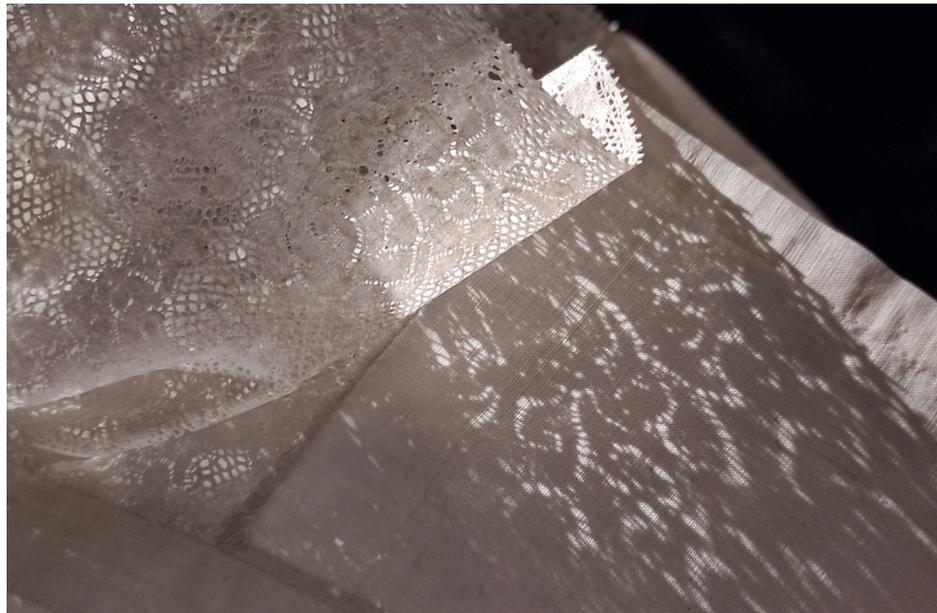
⁶³ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.270

⁶⁴ Ibid

⁶⁵ Ibid

ne suffit pas à faire un vrai tissage”⁶⁶, mais dans le monde divin c’est le cas, les limites techniques et matérielles de la fibre sont repoussées comme si une autre réalité du textile était possible.

⁶⁶Ibid



Source : Image libre de droit, Pixabay ; Photographie personnelle du 20/11/2022 d’une coiffe avec dentelle aux fuseaux, type vieux Flandre, fond à mailles rondes, 1680-1700, Musée de la Mode, Anvers

Arachné n’est pas la seule à produire des étoffes désincarnées, séraphiques. Mylène Salvador évoque sa pratique de la dentelle en faisant une analogie entre la dentelle et le mythe de la fille du potier de Corinthe. Le parallèle s’établit du fait que la dentelle soit un “tissu percé”⁶⁷, ses jeux d’ombre et de lumière, de transparence et de plein sont particulièrement remarquables.

“La transparence est constitutive de la dentelle, je dirais que c’est sa matière même, un point c’est tout. Lorsque j’ai fini une pièce, je commence par la regarder au prisme de la lumière. Je suis toujours saisie par l’ombre portée d’une dentelle sur un mur, c’est la retranscription exacte du dessin originel. Je vois le carton –la dentelle idéale– recréé grâce à la dentelle, réelle celle-là, dont il est l’origine. Un jeu de miroir à l’infini. Je m’amuse à déformer l’ombre portée, à m’éloigner du carton pour aboutir à des anamorphoses surprenantes, à des dentelles imaginaires désincarnées. Savez-vous que les Grecs attribuent l’invention du dessin à la fille d’un potier, qui, amoureuse d’un jeune homme qui devait partir, prit une craie et suivit le contour de son ombre sur le mur de sa chambre pour se souvenir de lui ? C’est dire encore le lien profond entre le monde du trait/dessin et celui de la dentelle. [...] C’est exprimer enfin le caractère éthéré, vaporeux, voire volatile, de la dentelle, et mon désir de la rendre de plus en plus invisible”⁶⁸.

En outre, il est communément admis qu’Arachné est

⁶⁷ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.73

⁶⁸ Ibid, pp.72-73

autodidacte, dans le sens où elle n'a pas appris sa pratique de sa mère, les travaux de laine étant à l'époque strictement régis par la transmission mère/fille. Arachné s'est faite seule. Et c'est peut-être cette autonomie qui lui permet une si grande liberté d'imagination et une innovation si importante. Comme si la pratique ne devenait création que lorsqu'elle provient d'un choix délibéré non conformé à un enseignement classique. "Elle est la seule qui ait élevé au rang de création artistique le travail féminin de la laine"⁶⁹. Elle a transformé une pratique commune en véritable spectacle et a permis d'envisager une exploitation novatrice de celle-ci. Elle est une figure inspirante comme le sont les divinités passionnées par leur pratique.

Florence Frontisi-Ducroux rappelle en ce sens le récit d'Andromaque, qui est tellement prise dans son travail de tissage, qu'elle en oublie le monde extérieur et notamment le siège de Troie. "Elle a oublié un instant ses angoisses et la bataille qui fait rage au pied des murailles, absorbée dans son dessin et dans le choix des couleurs, bercée par le va-et-vient de ses doigts"⁷⁰. Contrairement à Hélène qui tisse la scène de combat qui se déploie sous ses yeux, Andromaque fait preuve d'une concentration totale, enivrée par les couleurs et les motifs que son imagination développe. Il n'existe pas de descriptions de l'ouvrage d'Andromaque, mais l'imaginer happée par ses couleurs suffit à donner vie à son tissage et à en faire un mythe riche pour la postérité. Dans cette optique s'inscrit également la petite Angélique de Zola, entièrement dévouée à sa

⁶⁹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.155

⁷⁰ Ibid, p.59

broderie : "Elle s'animait, comme grisée par l'éclat des soies et de l'or"⁷¹. Couleurs, matériaux et effet de surface grisent les créatrices passionnées.

Dans le même livre, l'autrice énonce un propos qui se rapproche par analogie de la thèse soutenue ici. Elle affirme que c'est au contact de femmes travaillant la laine que se forment les grands poètes.

"Cette toile tissée [...], qui sert à communiquer, constitue [...] une figure amplificatrice de la communication ordinaire, verbale, entre femmes, mères et filles, parentes, servantes et esclaves, qui ensemble s'activent aux travaux de la laine. [...] Plaintes, murmures, chuchotement, dont les bribes tombent dans l'oreille attentive des enfants, des tout petits garçons qui plus tard deviendront de grands poètes"⁷².

Ils le pourront car ils auront été au contact de travailleuses textiles inspirées et inspirantes. Tout comme ces femmes s'enrichissent entre elles en travaillant conjointement. Les femmes grecques, citoyennes ou divines, sont de grandes sources d'inspiration dans le domaine textile, mais pas seulement, elles sont aussi des modèles pour les poètes car elles sont des modèles pour la création de manière générale. Il a déjà été souligné que l'autrice les confond, et tout l'ouvrage regorge de termes Couleur/

⁷¹ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.73

⁷² FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.124

Matière/Finition subtils et intéressants. Ils sont généralement associés aux travaux des divinités, mais la confusion mise en place par l'autrice permet de généraliser ces aspects de surface aux travaux des simples citoyennes. À ce moment-là, les textiles irréels deviennent objets de la réalité, il est possible de penser les réaliser pour de vrai. Créer des “ouvrages gracieux et brillants, tels qu'en font les déesses”⁷³, un tissu qui “brille comme un astre”⁷⁴ sur un “métier qui tisse mille couleurs”⁷⁵ devient une possibilité, la citoyenne en est capable, et par extension la designer textile ou coloriste de nos jours en est capable également. “Un ouvrage que seul un dieu peut réaliser”⁷⁶ est finalement à la portée de la création contemporaine.

Ces quelques relevés de vocabulaire chromatique permettent de discerner les limites du domaine coloré composé par les couleurs de la mythologie – si tant est que des limites existent lorsqu'il s'agit de teintes si fugaces. Il est majoritairement question de couleurs qui sont en fait des couleurs-matières, avec une grande importance du doré, de l'argenté, des couleurs qui produisent des effets de brillance et de reflets en somme. Toute une déclinaison de teintes irisées complexes qu'il est bien difficile de circonscrire précisément. À mon sens elles regroupent des teintes blanches, grises, violines voire pourpres et beiges. Quant aux teintes d'air et de brume d'Arachné, elles font écho pour moi à des bruns, des beiges, mais aussi des bleus dragée délavés et des blancs très variés.

⁷³ Ibid, p.46

⁷⁴ Ibid, p.58

⁷⁵ Ibid, p.10

⁷⁶ Ibid, p.61



En peu de mots, le monde des couleurs et des effets mythologiques s'apparente à une “une immense rêverie chatoyante”⁷⁷. En outre, ces teintes immatérielles et imaginaires font également écho à des référents naturels : notamment aux astres.

⁷⁷ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, op. cit., p.277

3 · L'éclat des astres

Parmi les couleurs qui font mythe se trouve le spectre des couleurs lunaires. Je les ai attentivement étudiées durant un an et demi dans le cadre de la réalisation du classeur exploratoire car j'étais intriguée par leur variété et par les aspects brillants de la Lune. Ce qui m'intéressait également c'est la difficulté à recenser et saisir avec justesse ces couleurs.

La Lune est un sujet d'étude chromatique singulier. Elle n'apparaît jamais de façon objective puisque nous ne voyons d'elle que son reflet projeté par le Soleil. À cela s'ajoute le fait que l'atmosphère de la Terre modifie notre perception de la Lune, tout comme la position géographique ou la météorologie. Étudier ses couleurs s'annonce alors difficile, comment analyser et répertorier ce qui est de l'ordre de l'illusion, de l'intangible, du relatif et circonstancié ? J'ai alors eu recours à des photographies prétendument objectives, issues d'appareils satellites et de sources scientifiques telles que la NASA ou le Centre des Sciences Planétaires. Cela m'a permis de constituer une base de données précise, avec des images de cratères et de reliefs que je n'aurais pas pu observer autrement. Mais je ne voulais pas pour autant renoncer aux divers aspects de la Lune observables à l'œil nu, depuis la Terre, par vous et moi. Ils sont riches de couleurs et d'effets de surface qui font parfois défaut à l'appareil de mesure rigoureux déployé par les scientifiques. C'est également cette observation simple qui permet de profiter du nimbe et du halo de la Lune, qui sont à mon sens d'importance majeure dans l'étude chromatique de l'astre.



Château en ruine dans un paysage nocturne, Aert van der Neer, 1646, huile sur toile, 78,4x110,2cm, National Gallery of Art, Washington



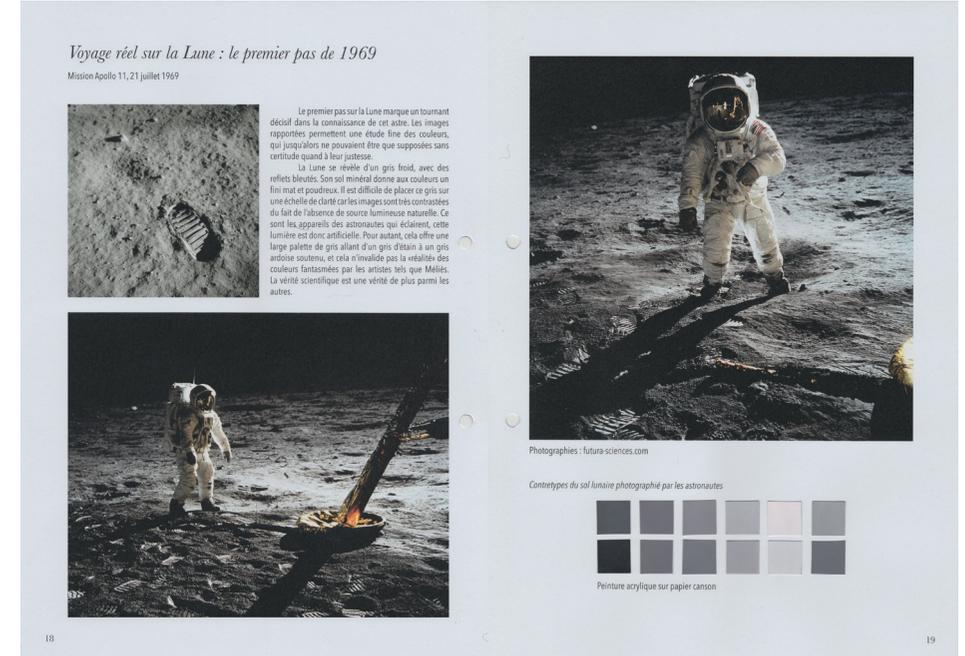
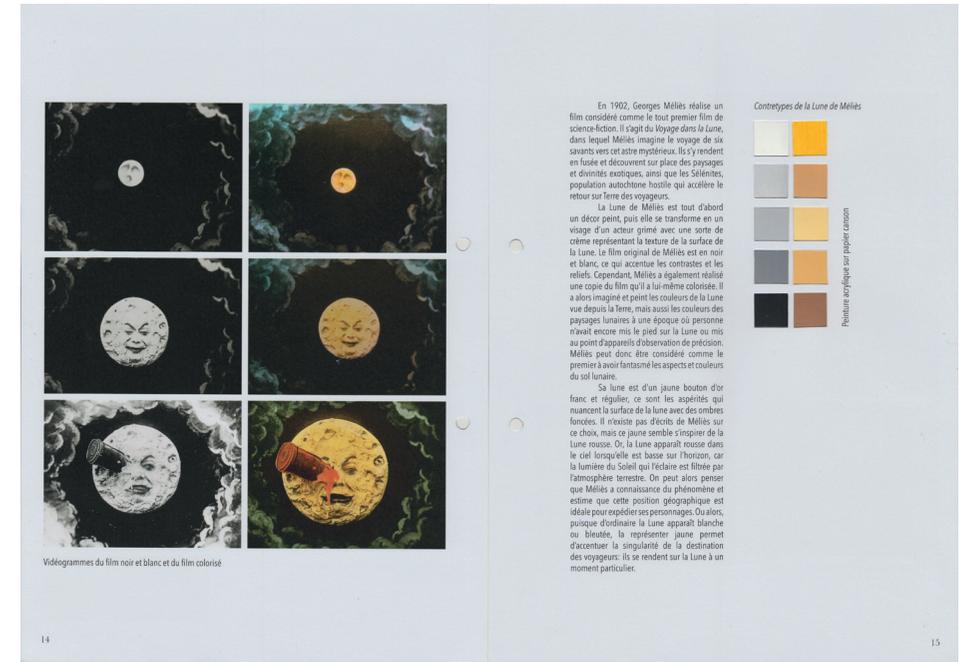
Clair de lune, Arkhip Kouïndji, 1890, huile sur toile, 38x56,5cm, Galerie Tretyakov, Moscou

Bord de mer au clair de lune, Caspar David Friedrich, 1818, huile sur toile, 22x30,5cm, Musée Kunstpalast, Düsseldorf



BASSO-LACROIX Joséphine, Collection d'échantillons autour de la Lune bleue, techniques variées (broderie, dentelle aux fuseaux, peinture, crochet, teinture végétale), 2021/22

Par ailleurs, c'est précisément cette difficulté à observer et saisir les couleurs de la Lune qui en fait un sujet d'étude passionnant, poétique et propice à une grande liberté d'interprétation. Cela m'a permis de partir à la recherche de textes, de tableaux, de vêtements, de films etc. qui se sont attachés à donner à lire ou à voir la Lune. Descriptions littéraires imagées, textiles sensibles et poétiques, récits fantasmés... Tout cela m'a permis de progressivement construire un paysage riche et complet de la Lune telle qu'elle est, mais aussi telle qu'elle peut être dans l'imaginaire fécond des artistes qui mettent en place une véritable mythologie de la Lune.



BASSO-LACROIX Joséphine, Planches extraites du classeur exploratoire, contretypes des couleurs de la Lune d'après Méliès et d'après les images de la Mission Apollo 11, 2021/22

Je me suis intéressée à la robe couleur de lune portée par Peau d'Âne dans le film éponyme de Jacques Demy. Cette création d'Agostino Pace et Gitt Magrini est le résultat d'une interprétation du conte de Perrault qui se pose alors comme mythe. Dans ce dernier, Peau d'Âne exige une robe couleur de lune en pensant que c'est une couleur impossible, que son père fera face à une impossibilité de la création, de la couleur, de la fibre à se plier à cette exigence céleste et que la robe ne pourra jamais exister. La couleur de la lune est pour elle inconcevable. Mais son père parvient à lui proposer une robe magique, que les costumiers de Jacques Demy imaginent d'un motif argenté pommelé, avec des paillettes et des reflets froids allant du mauve au bleu, des jeux de voiles en dentelle sur les manches et une collerette reprenant un motif de cratères. Cette robe magnifique est à mon sens la plus belle des trois robes du film.



BASSO-LACROIX Joséphine, Collection d'échantillons autour de robe de Peau d'âne, techniques variées (broderie, peinture, croquis, velour dévoré, teinture végétale), 2021/22

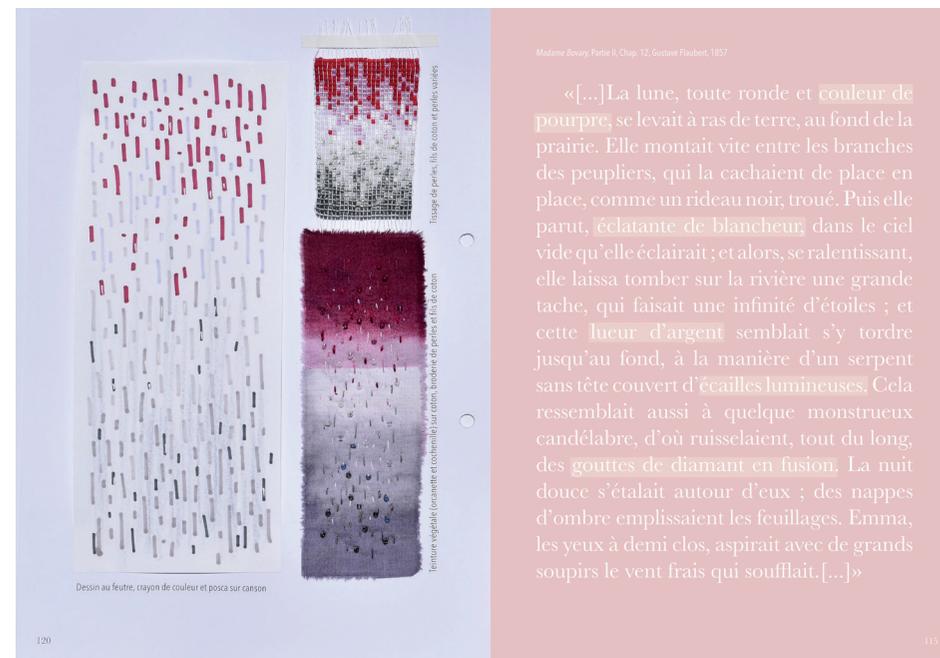


PACE Agostino, *Maquette de costume pour Peau d'âne de Jacques Demy : la Princesse (en robe couleur de lune)*, 1970, dessin sur calque monté sur carte, La Cinémathèque Française, Paris



Robe couleur de lune réalisée par Agostino Pace et Gitt Magrini pour *Peau d'âne*, Jacques Demy, 1970

Dans cette étude chromatique ce sont les textes notamment qui m'ont donné matière à créer des échantillons textiles variés. J'ai travaillé le vocabulaire de poètes tels que Baudelaire ou Apollinaire, mais aussi d'auteurs de roman : un extrait très précis de Marcel Proust mais surtout un morceau de bravoure regorgeant d'indications Couleur/Matière/Finition écrit par Flaubert dans *Madame Bovary*.



BASSO-LACROIX Joséphine, Planches extraites du classeur exploratoire, échantillons autour de la Lune dans *Madame Bovary* et extrait du texte, 2021/22

Pour moi, il y a une porosité évidente entre la littérature et le design, c'est une démarche naturelle dans ma méthode de projet que de puiser dans les livres matière à création. Je ne parle pas forcément d'essais érudits, de textes strictement attachés à décortiquer le design passé, présent, futur, mais de fictions, d'histoires sans lien direct avec mon travail. Au hasard de mes lectures je pioche des bribes de textes qui nourrissent ma pratique. La littérature constitue un point d'ancrage essentiel dans ma méthodologie de projet, imagination et fantaisie sont les guides de ma production dans le monde réel. Ce classeur exploratoire a été conçu de façon à mettre en valeur ces façons d'appréhender la Lune tout en me permettant d'expérimenter et de mettre en œuvre mes interprétations singulières. En un mot, il s'agissait de connaître la Lune pour rêver d'elle.

La Lune est un sujet d'étude chromatique intéressant car elle rejoint les textiles mythologiques présentés en amont, elle peut apparaître dorée, argentée, elle s'apparente à des couleurs-matières immatérielles et elle est liée à l'idée de brillance et d'éclat. Tout comme l'est le Soleil. Dès lors, les deux astres présentent des caractéristiques esthétiques communes et peuvent être associés pour leurs lueurs éclatantes.

C'est ce que l'on peut remarquer dans la description qui est faite de la tapisserie de Pénélope. Il est intéressant de noter qu'il n'existe aucun écrit indiquant le sujet de cette tapisserie. On ne connaît pas le motif qu'elle fait et refait inlassablement en attendant le retour d'Ulysse. Sa tapisserie est uniquement révélée par des termes imagés forts. C'est "une pièce plus luisante que la

lune et le soleil”⁷⁸, “l’éblouissement provoqué par l’étoffe empêche d’y distinguer les dessins qui l’ornent sans aucun doute”. Peu importe ce que la scène de Pénélope représente, ce qui compte c’est la brillance et l’éclat de son ouvrage qui suffisent à se figurer un textile magique et magnifique, mais aussi qui amplifie le caractère divin de la tisserande. La référence aux astres confère une dimension magique à son travail, la Lune et le Soleil sont symboles de brillance par excellence; imaginer un textile qui les surpasse revient à dépasser les limites de la réalité et donner un pouvoir fort au textile. Cela lui donne également beaucoup de valeur car il apparaît comme quelque chose de précieux. Il me plaît d’imaginer que c’est à partir de ce type de descriptions fantasmées que Yiqing Yin a réalisé en automne 2012 sa robe moirée argentée d’apparence si irréaliste.

⁷⁸ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.88



Yiqing Yin,
Collection
Couture,
Automne 2012

L’allusion aux astres est idéale pour sacraliser un sujet, lui donner une profondeur et le rendre magique. Dans *Le Rêve*, lors de la procession du Miracle qui se déroule à Beaumont-sur-Oise, Angélique est toute excitée et annonce : “Vite ! Je vais me faire belle comme un astre !”⁷⁹. Elle se prépare et apparaît dans une robe de popeline de coton blanc, “les boucles de ses cheveux en révolte, d’un blond de soleil. Elle était ingénue et fière, d’une simplicité candide, belle comme un astre”. La comparaison permet d’amplifier les qualités de la jeune fille qui se voit assimilée à un corps céleste. Ce roman évoque à plusieurs reprises un rapport particulier entre Angélique et le soleil. Ce dernier semble partie intégrante de l’atelier de la famille de brodeurs : “Le soleil, en tournant, se déplaçait, égayait les vieux outils, le diligent, les tourettes d’osier, le taignon de cuivre ; et, comme il gagnait les deux ouvrières, le métier où elles travaillaient flamba, avec ses ensubles et ses lattes vernies par l’usage, avec tout ce qui trottait sur l’étoffe, les cannetilles et les paillettes du pâté, les bobines de soie, les broches chargées d’or fin”⁸⁰. Il anime, met en mouvement l’atelier, il est au cœur du moment de la création. En faisant “flamb[er]” les métiers d’Angélique et sa mère, il illumine leurs broderies et les essentialise. S’opère ici le même phénomène que pour la tapisserie de Pénélope, l’éclat du soleil est tel que l’on n’identifie plus les motifs, seuls demeurent une lumière et un éclat, laissant seulement perceptibles les gestes et les matériaux. Comme si la brillance du soleil mettait en évidence l’essence même de la broderie, ce qui la rend possible et lui donne corps. Réalisant des broderies pour

⁷⁹ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.146

⁸⁰ Ibid, p.76

l'Église, il est très fréquent que la famille Hubert emploie des fils d'or et des éléments brillants. L'or est le métal le plus précieux, il donne du prestige à la broderie car est symbole de majesté. Il est également inaltérable et de ce fait, le temps n'a aucune emprise sur lui, il symbolise ainsi l'immortalité. Le soleil a donc une place d'autant plus privilégiée au sein de l'atelier qu'il se répercute sur toutes les fournitures dorées des artisans et transforme le lieu de travail en lieu d'enchantement. J'ai pointé du doigt, plus haut, le fait qu'Angélique est grisée par l'éclat de l'or, c'est un honneur pour elle de modeler et de donner vie à des motifs par le biais de ce matériau précieux. Elle est comme transcendée par ces couleurs et ces éclats.

“Maintenant, ce rêve de fille pauvre, elle le brodait de son fil d'or ; c'était de lui que naissaient, sur le satin blanc, et les grands lis, et les roses, et le chiffre de Marie. La tige du lis, en couchure chevronnée, avait l'élançement d'un jet de lumière, tandis que les feuilles longues et minces, faites de paillettes cousues chacune avec un brin de cannetille, retombaient en une pluie d'étoiles. Au centre, le chiffre de Marie était l'éblouissement, d'un relief d'or massif, ouvragé de guipure et de gaufrure, brûlant comme une gloire de tabernacle, dans l'incendie mystique de ses rayons. Et les roses de soies tendres vivaient, et la chasuble entière resplendissait, toute blanche, miraculeusement fleurie d'or.”⁸¹

La description et l'attention portée à l'éclat, la brillance, les effets de surfaces des astres permettent d'identifier tout un

vocabulaire métaphorique et imagé. Celui-ci produit un impact fort sur l'imagination des créateurs qui sont alors stimulés et expérimentent des textiles novateurs qui mettent en scène ces effets. Mais outre les domaines du doré et de l'argenté, il existe un autre champ chromatique lié à l'éclat et au sacré : il s'agit du blanc.

⁸¹ Ibid, p.74

C • Une mythologie du blanc : couleur, matière, ambiance

1 • Le blanc comme auxiliaire de création d'un univers imaginaire

Le blanc est d'importance primordiale dans l'histoire des travaux d'aiguille et des textiles. Mais son intérêt n'est pas qu'historique, le blanc continue d'être une couleur largement dominante dans la réalisation de dentelle de nos jours par exemple. C'est une constante chromatique culturelle absolument intemporelle dans le milieu textile. Elle est au cœur de mythes qui ont traversé le temps avec par exemple la blancheur du fil d'Ariane⁸², le fil blanc de la quenouille sur laquelle la Belle aux Bois Dormant se pique le doigt ou encore la tradition ancestrale de la "broderie blanche".

C'est une couleur riche, qui se décline largement en une palette de blancs très divers et qui est, par essence, liée à toutes les couleurs-matières qui produisent un éclat. Le terme découle d'ailleurs du germanique *blinken* qui signifie briller⁸³. Cela renforce la récurrence du blanc dans l'imaginaire collectif et dans les récits mythologiques, il apparaît dès lors qu'il est question de reflets, d'irisations et d'effets de nacrés. Le blanc est plus qu'une

⁸² FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.45

⁸³ MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur : Le Blanc*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p.5

couleur, “le blanc est matière”⁸⁴, écrit Jean-Louis Étienne en préface du dictionnaire sur le blanc d’Annie Mollard-Desfour. Il transcende l’idée de couleur en participant à l’enrichir. Des préjugés concernant le blanc s’attachent à dire qu’il n’est pas une couleur mais une valeur, qu’il serait hors du monde de la couleur, mais comme le fait justement remarquer David Batchelor, “nous sommes en terrain glissant et devons être tout particulièrement attentifs à ne pas nous laisser entraîner à considérer la couleur et le blanc comme des contraires”⁸⁵. Je considère le blanc comme un auxiliaire permettant à la couleur de se déployer plus amplement, de passer de couleur à matière en s’enrichissant d’effets lumineux.

C’est exactement ce qui m’intéressait dans les couleurs de la Lune; Annie Mollard-Desfour consacre une définition riche et complète de la lune dans son dictionnaire du blanc, or la Lune n’apparaît jamais blanche, ni lors d’une observation à l’œil nu ni sur les images des satellites. Elle n’est pas blanche tout comme elle n’est pas rousse ou bleue lors des lunaisons qui sont qualifiées ainsi. Elle donne parfois une impression de blancheur, participe d’un état de blancheur. La robe de mariée d’Emma Bovary s’inscrit directement dans ce phénomène : “Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune”⁸⁶. La robe ne peut être blanche si elle est moirée, les moires étant des reflets changeants et chatoyants à la surface de l’étoffe, de même que le clair de lune ne saurait être blanc puisqu’il n’est qu’un effet lumineux fugace. Qualifier la robe de “blanche” permet dans un

⁸⁴ Ibid, p.2

⁸⁵ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, Paris, Éd. Frontières, 2001, p.11

⁸⁶ FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard, 2004, p.388

premier temps d’insister sur sa qualité de robe de mariée, mais également d’instaurer une atmosphère pour cette scène qui suit la mort de l’héroïne, et dans laquelle “Emma disparaissait” et “se perdait confusément dans l’entourage des choses”. Avec le blanc il est davantage question d’ambiance que de matérialité même de la couleur. Le blanc de la robe d’Emma n’est pas pigmentaire, il est immatériel et condition de la mise en place d’un univers de troubles faisant écho à la fin tragique du personnage. Il est question du “blanc en tant que mythe, en tant que fantasme esthétique”⁸⁷.

⁸⁷ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.51



FOURIÉ Albert, *La mort de Madame Bovary*, 1883, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Rouen

En cela, Jean-Louis Étienne poursuit la préface d'Annie Mollard-Desfour en écrivant : “Le blanc s’est matérialisé, devenu multiple. Il est toujours le décor de mes désirs, de mes rêves”. Dans un récit le blanc serait alors partie intégrante du décor, il participerait à la scène à part entière. C’est toujours dans le roman *le Rêve* d’Émile Zola que ce phénomène est particulièrement visible et finement mis en place. Angélique vit dans un univers très restreint et passe ses journées à lire la vie des saintes ou bien à broder vêtements et ornements ecclésiastiques. Zola multiplie les indications de couleur dans le texte, et sans surprise la plupart de celles qui concernent Angélique évoquent le blanc. La protagoniste affirme en effet à Félicien :

“— Le blanc, c’est toujours beau, n’est-ce pas ? Certains jours, j’ai assez du bleu, du rouge, de toutes les couleurs ; tandis que le blanc est une joie complète dont jamais je ne me lasse. Rien n’y blesse, on voudrait s’y perdre... Nous avons un chat blanc, avec des taches jaunes, et je lui avais peint ses taches. Il était très bien, mais ça n’a pas tenu... Tenez ! ce que mère ne sait pas, je garde tous les déchets de soie blanche, j’en ai plein un tiroir, pour rien, pour le plaisir de les regarder et de les toucher, de temps en temps... Et j’ai un autre secret, oh ! un gros celui-là ! Quand je m’éveille, chaque matin, il y a près de mon lit, quelqu’un, oui ! une blancheur qui s’envole !

Il n’eût pas un doute, il parut fermement la croire. Cela n’était-il pas simple et dans l’ordre ? Une jeune princesse ne l’aurait point conquis si vite, parmi les magnificences de sa cour. Elle avait, au milieu de tout ce linge blanc, sur cette herbe verte, un grand air charmant, joyeux et souverain, qui le prenait au

cœur, d’une étreinte grandissante.”⁸⁸

Ce roman a un statut particulier dans la série des Rougon-Macquart car il est imprégné de l’imaginaire du merveilleux et regorge de références symboliques. Il détonne dans la lignée des récits naturalistes de l’auteur, ici le ton est plus poétique, l’univers idéalisé et les personnages s’apparentent à des personnages de contes populaires. Zola crée le mythe de la petite orpheline devenue brodeuse sans chercher à la rendre crédible. L’extrait choisi démontre que le blanc est une couleur qu’elle affectionne tout particulièrement et qui résonne en elle, c’est la couleur qui lui correspond car Angélique (la bien nommée) est candide, pure, immaculée. Lorsque Félicien visite sa chambre il est frappé par sa blancheur : “jamais la chambre ne lui avait paru si blanche, les murs blancs, le lit blanc, l’air blanc, comme empli d’une haleine blanche”⁸⁹. Angélique est indissociable de cette couleur qui fait écho à sa virginité, son innocence et ses rêves saints. Tout est chaste en elle, de ses intentions à son corps, elle incarne la blancheur immaculée. Dagmar Wieser, dans l’article “Un blanc descriptif au XIXe siècle : la robe de mariée”, formule même l’hypothèse que le blanc de la robe de noces d’Angélique serait symbole de son effacement corporel. “Félicien tient entre ses mains une robe plutôt qu’un corps vivant”⁹⁰. Le tissu blanc se substituerait à la jeune

⁸⁸ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.102

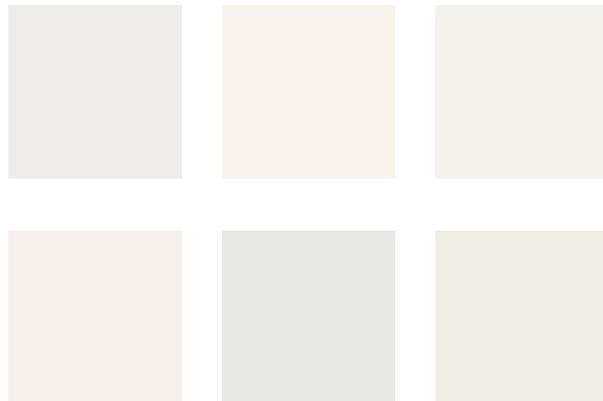
⁸⁹ Ibid, p.214

⁹⁰ WIESER Dagmar, “Un blanc descriptif au XIXe siècle : la robe de mariée”, dans Montandon Alain, *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIXe siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Champion, 2015, p.114

brodeuse. Sous ses allures de couleur neutre et anodine, le blanc est finalement une couleur forte qui happe totalement Angélique et en fait un personnage magique, irréel.



WHISTLER James Abbott McNeill, *Symphonie en blanc n°3*, 1865/67, huile sur toile, 51,1x76,8cm, Institut des Beaux-Arts Barber, Birmingham



L'environnement direct autour d'elle se trouve impacté par cette connivence forte : “Les murs blancs surtout, la grande blancheur du plafond mansardé, l'enveloppaient d'une robe de candeur, dont elle ne se serait dévêtue qu'avec des larmes. Désormais, tout cela faisait partie de son être, le milieu était entré en elle”⁹¹. La dernière partie de la citation prouve la puissance du blanc dans sa vie, elle a conscience de sa sainteté et de sa pureté. D'ailleurs, lorsqu'elle meurt le jour de son mariage, c'est dans un calme olympien. Elle se prépare apaisée et s'éteint très tranquillement dans l'église comme si elle savait déjà que sa fin était là, parmi les saints, et comme si elle savait que son destin n'était pas dans la vie conjugale ordinaire. Elle s'éteint après avoir illuminé la vie des Hubert qui désespéraient de ne pouvoir avoir d'enfants, et après avoir laissé à la postérité des œuvres brodées d'une qualité et d'une finesse exceptionnelle. Elle reste légendaire dans le village en tant que la brodeuse sainte au talent inné. Tout au long du roman, son apparence même est irréelle et liée à des choix colorés originaux, les scènes dans lesquelles son corps est décrit sont semblables à des tableaux à l'harmonie colorée soignée, digne d'une travailleuse textile consciencieuse.

Il faut savoir que pour écrire ce roman Zola a consulté de nombreux ouvrages sur la broderie pour en faire un portrait rigoureux, tels que celui d'Ernest Lefébure intitulé *Dentelles et broderies*. Les outils, les travaux, les motifs et les couleurs correspondent à la réalité historique de la broderie à cette époque. Je trouve séduisante l'idée d'imaginer que cette étude scrupuleuse lui ait permis de développer une sensibilité à la couleur et à la

⁹¹ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.127

composition de gammes. Il me semble que c'est ce que l'on retrouve dans des extraits comme celui-ci :

“Le lit leur avait paru enveloppé d'une vive lumière, des blancheurs montaient encore dans le rayon du soleil, pareilles à des plumes blanches ; et les murs blancs, toute la chambre blanche gardait un éclat de neige. Au milieu, ainsi qu'un lis rafraîchi et redressé sur sa tige, Angélique dégageait cette clarté. Ses cheveux d'or fin la nimbaient d'une auréole, les yeux couleur de violette luisaient divinement, toute une splendeur de vie rayonnait de son visage pur.”⁹²

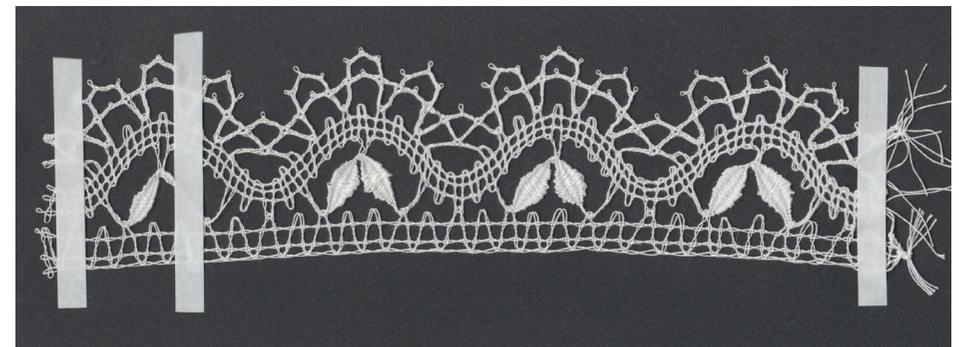
Je souhaitais initier ma recherche sur le blanc par cet interlude littéraire pour démontrer les potentialités et la richesse de cette couleur particulière. Le blanc est une couleur passionnante pour la création, d'autant plus pour la pratique de la broderie et de la dentelle qui sont des arts textiles intrinsèquement liés au blanc et à ses symboles.

2 · La dentelle et la broderie comme matérialisation d'un blanc absolu

Il y a longtemps que je rêvais d'apprendre la dentelle aux fuseaux et ce vœu a pu être exaucé à partir de novembre 2020 lorsque j'ai découvert l'Association des Dentellières du Sud-Ouest,

⁹² Ibid, p.236

qui m'a indiqué une dentellière disposée à me donner des cours. Nous nous sommes tout de suite bien entendues et nous nous voyons régulièrement pour alimenter mon apprentissage. Dès le premier cours, le blanc s'est imposé pour effectuer les différents exercices. Sans que l'on en discute, il était comme une évidence que l'on débutait chaque cours en bobinant nos fuseaux de fil blanc. Nous avons parfois recours aux couleurs pour apprendre certains points qui nécessitent de comprendre et de voir le passage des fils dans ce tissage complexe qu'est la dentelle aux fuseaux, mais cela reste ponctuel et à but pédagogique. Ces couleurs ne sont d'ailleurs jamais vraiment choisies, on prend au plus commode. Il arrive que Danielle me propose de choisir une couleur de mon choix mais j'avoue que ce blanc traditionnel de la dentelle me tient à cœur, premièrement pour créer une certaine uniformité chromatique au sein mes échantillons (qui commencent à être nombreux!), deuxièmement parce que j'affectionne tout particulièrement les dentelles traditionnelles qui sont toujours blanches, et enfin car j'ai le sentiment que des couleurs plus tranchées détourneraient l'attention du motif, de la technique à l'œuvre dans l'échantillon.



BASSO-LACROIX Joséphine, Échantillon de dentelle aux fuseaux, fils de coton blanc 80, février 2022

Or ce qui me plaît dans la dentelle, c'est la finesse des motifs, des entrelacs, en un mot c'est la prouesse technique. L'histoire de la dentelle est très majoritairement accaparée par le fil blanc, la dentelle ne brille pas par son excentricité chromatique mais par son jeu de motifs et l'imbrication savante des fils. À ce propos, Mylène Salvador écrit que "si [la dentellière] voit le monde en fils, plus ou moins transparents, elle le voit surtout et aussi en une seule couleur. La couleur a été très peu utilisée pour la dentelle. Elle a été longtemps monochrome : noir, blanc, écru (soie naturelle), or et argent. C'est dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'on a introduit la couleur. Mais les dentelles polychromes (celle de Courseulles-sur-Mer par exemple) ne sont certes pas les plus connues"⁹³. Il y a une véritable négation des couleurs vives à l'œuvre dans la pratique de la dentelle (Mylène Salvador affirme même que la polychromie brouille la perception de la dentelle⁹⁴), on y retrouve des teintes liées à la matérialité des fils ou encore des teintes qui font écho à couleurs mythologiques révélées en amont dans ma recherche. Des beiges, des gris, des blancs, des couleurs neutres en somme pour valoriser une technique précieuse longtemps réservée à une élite sociale.

Plus le motif de la dentelle est sophistiqué, plus elle est luxueuse. C'est ainsi qu'à la fin du XIX^e siècle, lors de la grave famine de la pomme de terre en Irlande, les femmes organisent des ateliers de dentelle au crochet et mettent au point des motifs innovants pour se démarquer et assurer un revenu financier à leurs familles. Elles développent de nouveaux motifs et la



GARCIA Hannah, Échantillons de dentelle aux fuseaux, photographie postée sur Instagram le 03/01/2022, @diaphanous_lace

⁹³ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.74

⁹⁴ Ibid, p.76



Photographie de trois dentellières, ce sont des “monteuses” professionnelles payées à l’heure. Cette pièce était une commande pour une famille noble bretonne. Kerity-Penmarch, années 1920.

Source : Association “Dentelles d’Irlande bretonnes”, *De la crise de la sardine à l’âge d’or de la dentelle*, op. cit., p.99

dentelle “s’enrichit, évolue. Elle devient symbole de richesse et de luxe. Raffinée, elle donne ses lettres de noblesse à l’espace, invente ses exercices de style : volutes, arabesques et rosaces, en une architecture aérienne”⁹⁵. La dentelle est liée au précieux, au luxe, de par le temps qu’elle demande pour sa réalisation et son savoir-faire rare et minutieux. Il en est de même avec la broderie. Clare Hunter, dans *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle* (2019), explique qu’en France au XVI^e siècle, “embroidery was the visual language of the French elite”⁹⁶, “its presence and practice signalled wealth, power and lineage”. Outre le fait que là encore s’illustre le rapport entre les travaux textiles en tant que créations et le langage, les mots, Clare Hunter rappelle dans quel environnement existait la broderie. Un milieu très aisé régi par des codes et des symboles forts. Il est aisé de comprendre que dans un tel contexte, le blanc avait une place importante liée à des codes et des significations précises qu’il ne fallait pas détourner. Le blanc immaculé est précieux car il est signe d’oisiveté et de propreté. Est blanc ce qui n’est pas souillé par le labeur ou les incidents de la vie ordinaire. Celui qui se pare de blanc montre délibérément qu’il mène une vie de loisir et d’apparat pure. C’est exactement dans cette logique qu’en France les membres de la cour du Roi badigeonnaient leur visage de blanc de céruse : leur peau devait être blanche pour signifier que contrairement au peuple, ils ne

⁹⁵ Association “Dentelles d’Irlande bretonnes”, *De la crise de la sardine à l’âge d’or de la dentelle*, op. cit., p.7

⁹⁶ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, op.cit., p.19. Traduction personnelle : “la broderie était le langage visuel de l’élite française”, “sa présence et sa pratique indiquaient la richesse, le pouvoir et la lignée”.

travaillaient pas dehors sous le joug du soleil. Au XIX^e siècle cela va encore plus loin, les brodeuses et dentellières doivent être à l'image de ce blanc précieux qu'elles manipulent : "Le blanc est bien sûr la couleur suprême, la couleur consacrée, éminemment symbolique : la couleur immaculée. Certaines dentellières n'avaient pas le droit de travailler le fil blanc parce que leur haleine salissait le fil"⁹⁷.

Autre preuve de la préciosité des travaux d'aiguille, au XVI^e, la forme d'art la plus élevée était la peinture et le fait qu'il existe des tableaux de travaux d'aiguille et de textures de tissus à cette époque prouve l'importance de ces sujets. Ils étaient considérés comme assez nobles pour mériter d'être peints. Les peintres d'étoffes étaient les mieux rémunérés et avaient droit au meilleur matériel de la part des mécènes. Ils avaient une excellente maîtrise des qualités de fibres textiles et une connaissance fine de la colorimétrie pour rendre justice aux tissus. Parmi eux se trouve Nicholas Hilliard qui est resté célèbre pour l'usage d'un pigment blanc particulier à base de mercure : "[he] saved the highest and most expensive grade of white pigment for capturing the gleam of white satin"⁹⁸. Le blanc dans le textile est d'une telle importance qu'il nécessite la mise au point d'un pigment particulier capable de lui rendre justice picturalement. Loin d'être une couleur évidente et fade, le blanc est une couleur délicate difficile à maîtriser. Le blanc apparaît d'autant plus précieux qu'il exige une perfection certaine dans sa

⁹⁷ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.74

⁹⁸ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, op. cit., p.19. Traduction personnelle : "[il] a répertorié la qualité de pigment blanc la plus élevée et la plus chère pour capturer l'éclat du satin blanc"

FOURBUS Frans le Jeune,
*Portrait de l'Archiduchesse
Isabella*, XVII^e siècle, huile
sur panneau de bois,
60x42cm, Musée Groeninge,
Bruges



manipulation pour être un blanc d'exception. C'est exactement ce qui frappe Isey dans le roman *Miss Islande* lorsqu'elle regarde la toile qui orne son salon :

“Je lui ai dit que j'habitais dans un appartement en sous-sol au numéro 12 de la rue Kjartansgata, mais que la lumière de ses toiles me sauvait car elle illuminait le salon. Il était heureux de l'entendre. J'aurais voulu dire qu'elle illuminait ma vie, mais j'avais trop peur d'éclater en sanglots. Quand il a dit que le blanc était la couleur la plus difficile à maîtriser parce qu'elle est tellement fragile, j'ai dû tourner la tête pour essuyer une larme”⁹⁹.

Isey est émue par la fragilité, la précarité du blanc. J'imagine qu'Isey serait touchée par la délicatesse des dentelles blanches. Mylène Salvador explique avec soin que “le fil employé en dentelle est le plus souvent blanc, voire le plus blanc possible, et cette blancheur lui confère plus de valeur symbolique que les fils métalliques ou de couleurs, surtout utilisés en broderie. Le fil de dentelle se rapproche d'un fil légendaire, d'un fil originel, grâce à cette spécificité du blanc, de l'immaculé, du pur”¹⁰⁰. Isey est touchée par la beauté et la pureté. Il me semble important de rappeler qu'au Moyen Age, le blanc est la couleur de la pureté en partie car elle n'est pas souillée par la teinture, et donc par la couleur, qui a très mauvaise presse. À ce sujet Michel Pastoureau développe

précisément les rejets qu'a pu subir la couleur dans l'ouvrage *Jésus chez le teinturier* (2000). Si le blanc semble un choix de prédilection pour ses qualités intrinsèques, il serait faux et incomplet de nier la part que la haine de la couleur a joué dans ce choix. Une longue période de l'histoire a été marquée par une vraie méfiance à son égard, en particulier à l'égard des couleurs issues de mélanges telles que le vert ou le violet. L'ouvrage de Pastoureau est éclairant à ce propos, il permet de comprendre l'histoire mouvementée de la couleur et plus précisément de la teinture, donc de la couleur appliquée aux tissus pour le domaine vestimentaire. Il conclut l'ouvrage en expliquant ceci :

“Toutefois, ici encore, il semble bien que ce soit le XVIII^e siècle qui ait constitué le tournant essentiel dans le regard moral et social porté sur la couleur. Peut-être parce que dans la seconde moitié de ce siècle, pour la première fois de son histoire, l'homme occidental a été capable, tant en teinture qu'en peinture, de fabriquer presque à coup sûr une nuance de couleur qu'il avait choisie à l'avance sur un nuancier. Auparavant, il savait s'en rapprocher, y parvenir parfois mais il ne pouvait jamais être certain du résultat. La couleur gardait toujours pour lui quelque chose de rebelle, d'inaccessible et de magique. À partir des années 1760, en raison des progrès de la chimie des pigments et des colorants, la couleur commence à perdre une partie de ses mystères. Elle entre dans une nouvelle phase de son histoire.”¹⁰¹

⁹⁹ OLAFSDOTTIR Audur Ava, *Miss Islande*, Paris, Zulma, 2019, p.142

¹⁰⁰ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.24

¹⁰¹ PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le Teinturier. Couleurs et Teintures dans l'Occident Médiéval*, op.cit., p.168

Peut-être qu'en plus des raisons déjà évoquées la dentelle a tenu à rester blanche pour ne pas être touchée par l'inexactitude de la teinture. La dentelle résulte d'une grande maîtrise des gestes et du motif, risquer de mettre en péril cette habileté par une couleur inattendue paraît dangereux et insensé. Ce risque d'autant plus inutile que le blanc est ce qui la met le mieux en valeur et lui confère les symboles les plus valorisants. Mylène Salvador écrit : "La blancheur éclatante de la dentelle participait à la rendre plus pure, plus précieuse"¹⁰². Cela me conforte dans l'idée de rester fidèle au blanc pour mes échantillons, qui sont pour l'instant des exercices d'apprentissage et tendent à devenir des exercices de style. Le domaine des blancs est assez large et varié pour que je puisse expérimenter et faire vivre mes dentelles. Toutefois, lorsque le projet le requiert, je ne suis pas réticente à l'idée de teindre des fils, comme ce fût le cas pour les échantillons autour de la toile d'Arachné et de l'encre de seiche, ou encore pour l'échantillon de dentelle en soie bleue fumée de mon étude sur la Lune.

Le blanc est une entité à part entière dans le domaine de la création textile, que ce soit pour la création de broderies ou de dentelles. Il est historiquement associé à des symboles forts et valorisants qui semblent exister depuis toujours. Alors, il est intéressant de se demander comment les créateurs textiles contemporains se positionnent par rapport à cette couleur particulière.

¹⁰² SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.75

3 · Pratique contemporaine de la dentelle : qu'en est-il du blanc aujourd'hui ?

Le blanc demeure prédominant dans la pratique de la dentelle. Je précise que la dentelle qui m'intéresse ici est la dentelle aux fuseaux, qui emploie des fils fins voire très fins et traditionnellement mats. Mylène Salvador affirme que les fils métalliques sont, historiquement, davantage l'apanage de la broderie que de la dentelle. "C'était un privilège des brodeurs que de pouvoir tisser avec des fils d'or et d'argent. C'est d'ailleurs une raison majeure de la féminisation accrue du métier de dentellière : les brodeurs ont délaissé la dentelle car on n'y employait que rarement la couleur et les métaux précieux."¹⁰³ L'omniprésence de ce blanc mat aurait fait fuir les hommes de la pratique de la dentelle. La dentelle aux fuseaux trouve son origine dans les arts de la passementerie. Les passementiers travaillaient les fils d'or et d'argent, fournitures excessivement onéreuses pour les ministères chargés de fournir les matières premières au XIX^e siècle, qui ont alors obligé les passementiers à travailler le fil de lin. Ces messieurs brodeurs ont massivement refusé sous prétexte que c'était se salir les mains, rendre la dentelle ignoble, non noble. Ce sont alors les femmes qui ont repris le travail de dentelle, elles ont adapté la taille du métier à la taille de la pièce où elles travaillaient et ont créé les carreaux de dentellières que l'on emploie encore aujourd'hui.

Parfois, je parle à Danielle de mon étude et discute avec elle de la façon dont elle emploie les couleurs. Un jour elle m'a dit

¹⁰³ Ibid, p.64

que la plupart des dentellières de l'association utilisent du blanc car elles souhaitent rester fidèle à la tradition et au modèle des livres qu'elles reproduisent. Ces modèles sont toujours blancs. Elle m'a aussi raconté que lorsqu'elle avait son atelier de dentellière à Moissac (82) les gens étaient perturbés par son usage de la couleur. Elle n'hésitait pas à utiliser des teintes fortes, des rouges, des violets, des verts. Elle me dit qu'elle utilisait de la couleur pour moderniser la dentelle, la sortir des livres de modèles et l'inscrire dans l'actualité. Cela dérangeait, les gens lui achetaient principalement ses ouvrages blancs, ou alors des couleurs neutres, des beiges, des gris et des pastels. David Batchelor a écrit un ouvrage partisan de la couleur intitulé *La peur de la couleur*, il y démontre par divers exemples choisis à différentes époques que la couleur, globalement, est mal-aimée. L'ouvrage de Pastoureau cité en amont tente de réhabiliter la couleur en montrant ses forces et ses richesses, tandis que l'ouvrage de Batchelor vise à mettre à nu et dénoncer la machinerie anti-couleur qui opère dans nos sociétés occidentales. Il explique que de tout temps, "la couleur importait parce qu'elle gênait. Et elle importe toujours parce qu'elle gêne toujours"¹⁰⁴. La réticence des clients de Danielle confirme cette gêne. Batchelor poursuit de façon radicale :

"L'idée que je défends est la suivante : la couleur est victime d'un préjugé extrême dans la culture occidentale. On n'a généralement pas lutté contre ce préjugé et il est passé inaperçu. Et pourtant, il s'agit d'un préjugé si absolu et si généralisé que, à une époque ou à une autre, il a gagné

¹⁰⁴ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.22

peu à peu tous les autres préjugés à sa cause. Si celui-ci visait un animal à fourrure, il serait protégé par des lois internationales. Mais l'objet de ce préjugé est, dit-on, presque rien, bien qu'il fasse en même temps partie de presque tout et qu'il existe presque partout. Je ne crois pas qu'il soit exagéré de dire qu'en Occident, depuis l'Antiquité, la couleur a été systématiquement marginalisée, vilipendée, dénigrée et avilie."

Cette haine et cette méfiance à l'égard de la couleur a diverses explications. Mais celle qui m'intéresse ici, c'est l'idée que la couleur est difficile à assumer car elle est foncièrement personnelle, et révèle une partie de soi. David Batchelor écrit d'ailleurs que les "couleurs vives sont attirantes, mais elles sont également arbitraires"¹⁰⁵. Acheter une pièce de dentelle colorée c'est assumer le choix de ce qui se remarque, c'est assumer de montrer ses goûts aux autres, tandis que le blanc est plus rassurant car commun. Il en est de même du côté de la pratiquante, choisir une couleur pour son ouvrage dit quelque chose de nous.

J'ai alors souhaité demander aux membres de l'Association des Dentellières du Sud-Ouest (ADSO) quel était leur rapport à la couleur et plus particulièrement au blanc. J'ai composé un questionnaire qui leur a été distribué lors d'une assemblée générale et ça a été un grand plaisir de lire les réponses des participantes qui ne partagent pas toutes la même conception de la couleur. Nicole Andral affirme par exemple : "je ne travaille que du fil blanc", elle considère que "la couleur est réservée aux dentelles

¹⁰⁵ Ibid, p.13

contemporaines”¹⁰⁶. Jeanny Aubaud, 82 ans, membre fondateur de l’ADSO dont elle a été présidente et secrétaire, explique que son choix de couleurs dépend du thème de sa dentelle. Elle accorde une place importante aux couleurs, qui ne doivent pas dénaturer son travail mais lui ajouter une plus-value. Elle écrit :

«Il faut qu’elles s’accordent entre elles, qu’elles se mettent en valeur les unes les autres. Je n’ai pas d’autres critères, sauf pour une série spéciale que j’ai tenté de créer : des “Dentelles du Pays Toulousain” je voulais des dentelles sur un sujet propre à la région, en soie de couleur pastel ou garance (qui donne sur la soie la couleur de la brique toulousaine). Je ne travaille en couleur que les dentelles modernes, les créations contemporaines. Pour moi, rien ne vaut le blanc pur.»

Il apparaît que les dentellières font une distinction entre les modèles anciens issues de la tradition et les modèles proposés par les dessinateurs contemporains. Ils ne sont pas traités de la même manière, comme si par respect pour la tradition, il était évident et naturel pour ces dames de travailler en blanc des modèles d’antan, et que les dessins de nos jours accordaient plus de liberté dans les choix des couleurs, et donc j’imagine dans le choix des fibres utilisées aussi. Respect, fidélité aux codes classiques, goût de l’ancien, tant de paramètres qui font que le blanc est toujours omniprésent dans le travail des dentellières. Par ailleurs, l’idée selon laquelle la couleur serait réservée à l’imaginaire moderne

¹⁰⁶Tous les questionnaires se trouvent en annexe.

est intéressante. Outre le fait qu’elle renforce la connotation classique du blanc, elle donne une liberté et une fraîcheur au monde de la couleur. Elle montre aussi que puisque les modèles sont récents, ils ne sont pas sous le joug du patrimoine et sont libres d’interprétation et de coloration.



LANGMEIEROVÁ Gabriela, Échantillons de dentelle aux fuseaux, photographies postées sur Instagram le 25/04/2021 et le 25/05/2021, @gabilangmeier_art

La créatrice réalise des modèles classiques en blanc et s’autorise la couleur pour des créations plus contemporaines où elle compose ses gammes.

C’est qui est amusant avec la couleur, c’est qu’elle est propre à chacun; David Batchelor écrit d’ailleurs : “la couleur possède aussi une sorte d’irréalité ; sa qualité arbitraire réside dans une sorte d’absence de liens avec quoi que ce soit ; elle est un ajout ou un complément : elle est artificielle, elle est décorative. Ou peut-être est-elle désorganisée dans un sens plus fort et plus dangereux.

Dans les deux sens, la couleur a une sorte d'autonomie par rapport aux [domaines] du noir et du blanc"¹⁰⁷. La couleur peut alors effrayer car elle demande de faire un choix. Une dentellière me confie qu'elle demande à son mari de choisir les couleurs car il a "une connaissance approfondie de la couleur qu'[elle] n'[a] pas". La couleur serait alors une science dont il faut maîtriser les codes pour créer des harmonies ? Elle semble être perçue comme telle par cette dame en tout cas. Elle ajoute également : "il faut que l'ensemble me plaise ; je ne sais pas travailler si l'ensemble ne me plait guère". La sensibilité et le goût sont donc importants pour elle, ce qui se comprend quand on se souvient qu'un ouvrage de dentelle demande de longues et nombreuses heures de travail, il faut être satisfaite des teintes car recommencer n'est pas envisageable et il faut supporter de passer tout ce temps face à ces couleurs. Danielle a donc bel et bien raison lorsqu'elle me parle de la frilosité que la couleur peut inspirer à certaines pratiquantes. Je me permets d'indiquer que jamais je ne me permettrais de jugement de valeur sur ces pratiques et ces choix, j'ai posé des questions dans un but purement instructif afin d'avoir une vision globale de la place de la couleur dans la pratique contemporaine de la dentelle aux fuseaux.

D'autres dentellières m'ont expliqué avec soin quelles couleurs figuraient parmi leurs favorites. Certaines partagent l'attrait de Danielle pour la couleur. Même si elle apparaît être celle qui choisit les couleurs les plus excentriques, Virginie Malaise explique tout de même être enthousiasmée par des toniques. "Si au milieu d'un tableau à dominante jaune et orange, une touche de violet ou de bleu turquoise permet d'amener un mouvement/

¹⁰⁷ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.14

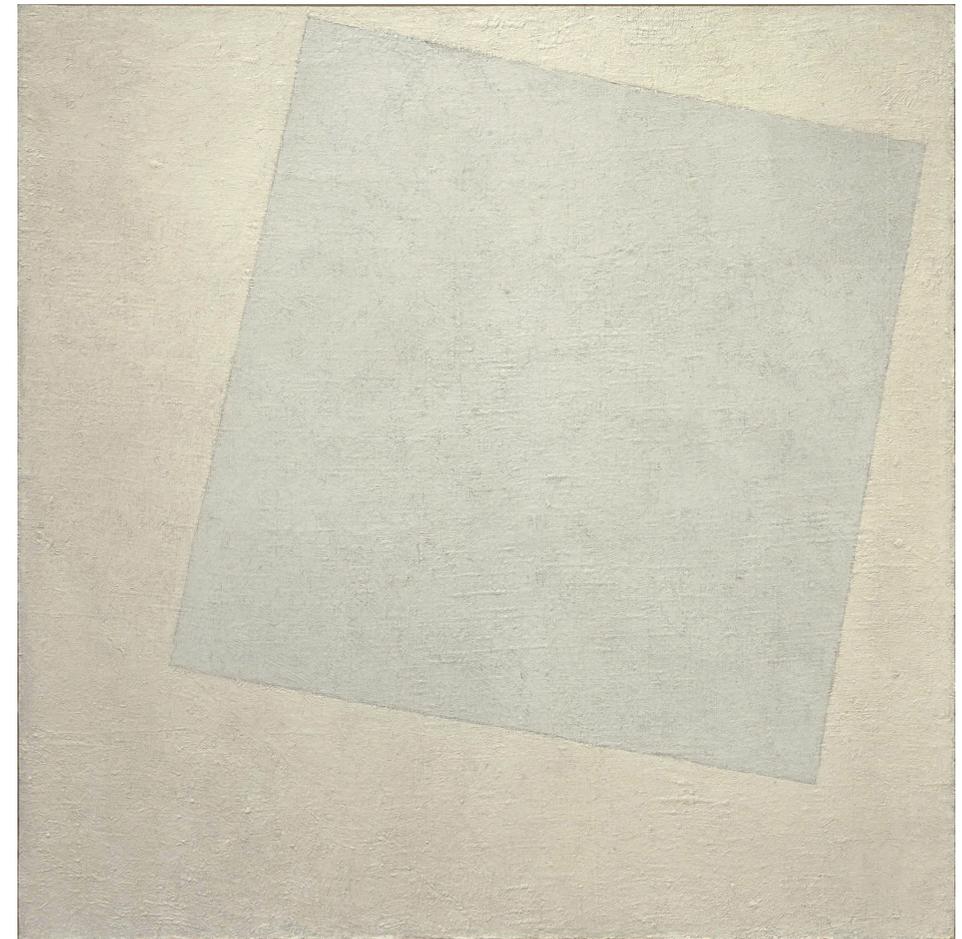
du peps, pourquoi pas ? Je crois que toutes les couleurs vont avec toutes les couleurs, et que l'acceptabilité de leurs associations est surtout une question de culture". Elle n'est pas réticente à employer de la couleur lorsqu'elle veut donner du rythme à une création de style contemporain : "Pour un motif abstrait, tout est possible ; avec un camaïeu, je rechercherais une atmosphère et/ou une illusion ; avec des couleurs franches et pastel, j'essayerais plutôt de mettre en valeur un mouvement énergique". Pour autant elle admet avoir le plus souvent recours à des couleurs somme toute conventionnelles, elle emploie "le blanc, l'écru, et les tons bleu et vert, toutes valeurs confondues". Des couleurs classiques et des couleurs issues de sa propre sensibilité chromatique donc. Cela rejoint les choix effectués par Solange Husser qui partage : "en ce qui concerne la couleur des fils, j'utilise beaucoup de couleurs naturelles, blanc, crème, lin, du gris-bleu ou bleu gris, des fils multicolores hollandais Vanne. [...] Je n'aime pas les couleurs trop vives mais elles sont parfois nécessaires." Elle a conscience de ce que la couleur peut apporter à son travail : dynamisme, lisibilité, fraîcheur, réalisme du motif etc.

Ainsi, ces quelques témoignages permettent de dresser un portrait de la réalité de la dentelle aux fuseaux. Ces pratiquantes font de la dentelle par passion, elles ont toutes un grand intérêt pour ce qu'elles produisent, la technique, le matériel, les fournitures, les motifs. Étudier leur rapport à la couleur est d'une grande richesse, elles sont parmi les dernières en France à faire vivre cette technique précieuse. Bien que certaines s'éloignent du blanc, le modulent, toutes lui restent fidèles à un moment ou un autre de leur création.

Néanmoins, cette hégémonie du blanc est intéressante sur le plan de la sociologie de la tendance, car il est important de saisir que le blanc, comme toutes les couleurs et plus largement comme toutes les données variables du domaine de la création, est soumis à la logique de tendance. Son emploi est relatif et circonstancié. Le blanc a été la norme au sein des travaux d'aiguille pendant des siècles, il a cependant eu plus de difficulté à s'imposer dans le domaine pictural. Le *Carré blanc sur fond blanc* de 1918 de Malevitch est un tournant radical dans l'usage de la couleur. Il a été soumis à des critiques qui visent à dire qu'il n'y aurait rien à voir dans le tableau, comme si le blanc impliquait le vide. Cependant, dans cette période d'effervescence et de remise en question des codes chromatiques qu'est le début du XX^e siècle, l'artiste affirme: "J'ai brisé les liens du bleu et les limites de la couleur. Plongez-vous dans la blancheur, camarades-pilotes, à mes côtés, et nagez dans cet infini."¹⁰⁸ Il affirme une véritable supériorité du blanc qui serait une teinte plus profonde et offrant plus de possibilités que les autres. La couleur est jugée purement ornementale, dans le sens de parasite, apposée superficiellement à une création qui ne le nécessite pas. Ce blanc exprime alors la recherche d'un idéal absolu, d'une non-représentation pour préserver la lisibilité de la création. J'établis sans peine un parallèle entre le blanc des dentelles et cette philosophie suprématisme russe. Dans les deux cas il est question d'un blanc qui fait figure d'autorité chromatique. Florence Frontisi-Ducroux se demande d'ailleurs : "ces [...] lignes superposées [celles qui constituent une dentelle], semblables à du vide, résumeraient-elles tous les possibles figuratifs, comme, des

siècles plus tard, le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch allait condenser l'ensemble des couleurs ?"¹⁰⁹

¹⁰⁹ FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, op. cit., p.180



MALEVITCH Kazimir, *Composition suprématisme : carré blanc sur fond blanc*, 1918, huile sur toile, 79,4 × 79,4 cm, Museum of Modern Art, New York

¹⁰⁸ Beaux-Arts Magazines, *Les révolutions de la couleur*, n°442, Avril 2021, p.47

Le blanc est ainsi soumis au phénomène de la tendance, son acceptation varie selon les théories artistiques et les symboles que lui confère une société donnée à un temps donné. Guillaume Erner explique par exemple que de nos jours le système de signification des couleurs que Michel Pastoureau met en place depuis les années 1990 est mis à mal par “les caprices des tendance”¹¹⁰. La symbolique des couleurs a été très stable pendant des siècles mais elle est désormais mouvante du fait de la tendance. Dans les années 1990, le gris était privilégié pour les objets de technologies ou les médicaments. Le blanc pour la pureté, la propreté et donc très souvent les produits alimentaires, mais surtout pas pour les produits technologiques où il donnerait une impression de froideur ou de passivité. C’est l’Ipod de chez Apple, en 2005, qui a balayé ces certitudes, il a “contribué à réintroduire le blanc parmi les couleurs possibles pour un objet technologique”. Rien n’est définitif lorsqu’il s’agit d’attribuer des qualités à une couleur. Une marque faisant figure d’autorité suffit à changer la donne. Tout comme le regard porté sur une technique textile. Le sociologue poursuit en expliquant que ces conventions chromatiques circonstanciées «paraissent si éphémères qu’il paraît difficile de les assimiler à des symboles possédant une signification sur le temps long. L’idée même d’“arbitraire collectif”, à l’origine des tendances, oblige à se méfier d’une hypothétique logique des choses : les goûts se diffusent dans la société sans qu’il soit possible de leur conférer une explication triviale»¹¹¹.

C’est cette fugacité du sens donné à la couleur qui la rend

très intéressante et qui en fait un terrain de jeu d’une richesse infinie pour la création. Le sentiment d’attirance ou de répulsion qu’elle inspire est personnel mais également collectif puisque fondamentalement lié à l’air du temps. Le blanc est à mon sens la couleur qui a connu l’adhésion la plus changeante car c’est une couleur forte et présente depuis toujours naturellement, sans intervention. La plupart des tissus bruts sont blanchâtres par exemple.

Ainsi, le domaine de la mythologie apparaît dense et fertile. Il constitue non seulement un espace de réponse à des questions concernant les fondements des disciplines textiles, mais il constitue également un bagage culturel visuel et matériel propice à la création et au développement d’échantillons textiles. De plus, le créateur textile produit à son tour des mythes dès lors qu’il développe son imaginaire. Il est intéressant de voir la façon dont la couleur s’intègre dans ce processus de mise au point d’un monde imaginaire, mythologique.

¹¹⁰ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.56

¹¹¹ Ibid, p.57

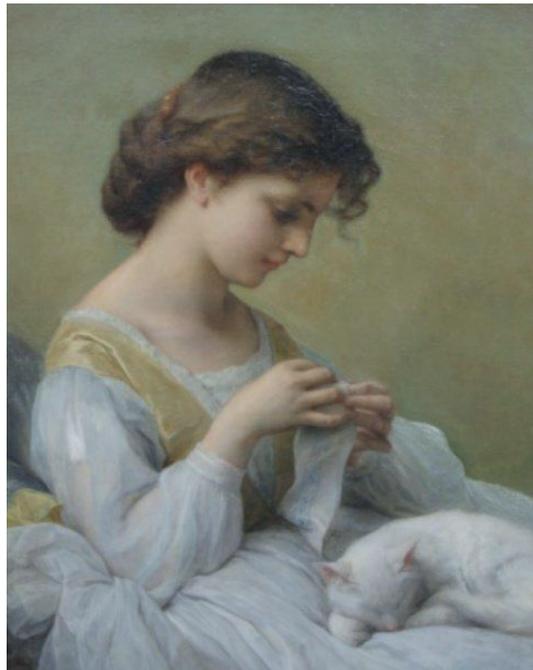


*Transition illustrée
vers II :*

Broderies et
couleurs comme
condition du rêve
d'Angélique

Le Rêve de Zola est un roman particulièrement intéressant pour mes recherches car il dépeint le quotidien d'un atelier de broderie à la fin du XIX^e siècle. Tout au long du texte, Zola décrit précisément l'atelier, les outils, les fils et les travaux de broderie réalisés par Angélique Rougon et ses parents adoptifs, les Hubert, brodeurs depuis plusieurs générations.

Zola multiplie les indications de couleur dans le texte, et comme je l'ai exposé précédemment, la plupart de celles qui concernent Angélique évoquent le blanc. Mais, Zola propose une description scrupuleuse du travail de brodeur et donc nuancée. Les Hubert réalisent majoritairement des broderies liturgiques avec des sujets et des supports très variés. Ils réalisent des broderies blanches mais également des broderies polychromes, comme celles décrites dans le passage sélectionné ici.



JOURDAN Adolphe, *La fille au chat blanc*, fin XIX^e, huile sur toile

“D’un bout de l’année à l’autre, que de merveilles, éclatantes et saintes, lui passaient par les mains ! Elle n’était que dans la soie, le satin, le velours, les draps d’or et d’argent. Elle brodait des chasubles, des étoles, des manipules, des chapes, des dalmatiques, des mitres, des bannières, des voiles de calice et de ciboire. Mais, surtout, les chasubles revenaient, continuelles, avec leurs cinq couleurs : le blanc pour les confesseurs et les vierges, le rouge pour les apôtres et les martyrs, le noir pour les morts et les jours de jeûne, le violet pour les innocents, le vert pour toutes les fêtes ; et l’or aussi, d’un fréquent usage, pouvant remplacer le blanc, le rouge et le vert.”¹¹²

¹¹²ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., pp.61-62



Nous y retrouvons cinq couleurs qui sont présentées comme “continuelles” c’est-à-dire traditionnellement employées pour les chasubles: le blanc, le rouge, le noir, le violet et le vert. Ce sont en effet des teintes classiques pour les ornements et vêtements religieux. Chaque couleur a une symbolique très précise qu’Angélique connaît bien et qu’elle s’applique à respecter. Le passage évoque l’excitation d’Angélique à l’idée de réaliser ces travaux et le plaisir éprouvé par la jeune fille à vivre entourée d’étoffes et les fils colorés. La couleur est source de réjouissance pour cette brodeuse qui possède un don rare. Très rapidement ses parents adoptifs, qui la forment à la broderie, sont stupéfaits par son talent et son implication. Angélique est dévouée à ce qu’elle fait, elle se sent concernée par ces images pieuses qu’elle dessine de la pointe de son aiguille.

Les indications colorées sont alors d’autant plus pertinentes car non seulement elles permettent de s’imaginer avec précision à quoi ressemblent les ouvrages d’Angélique, mais elles participent également à la création d’un univers iconographique qui correspond à l’imaginaire d’Angélique. Elle s’imagine vivre dans les scènes de La Légende Dorée. Le foisonnement de couleurs mis en place par Zola, dans ce passage mais aussi à de nombreuses reprises, permet à mon sens de

Étole, chape vue de face, manipule et chasuble, Église Sainte-Marie en Aquitaine. Oeuvre du XIV^e siècle. Broderie en soie de couleur et fil d’or remaniée au XIX^e et restaurée en 1995 par Isabelle Bédât.



distancier le monde réel du monde fantasmé d'Angélique. En cela, la couleur est condition de son rêve, elle participe de cette bulle intime dans laquelle elle s'enferme quotidiennement.

Dans ce récit la créatrice apparaît très concernée et impliquée dans son travail. Son rapport à la couleur, aux matériaux et à ses créations modifie son rapport au monde réel. C'est quelque chose d'important et de récurrent dans la création textile.



Détail de la broderie du vêtement ecclésiastique



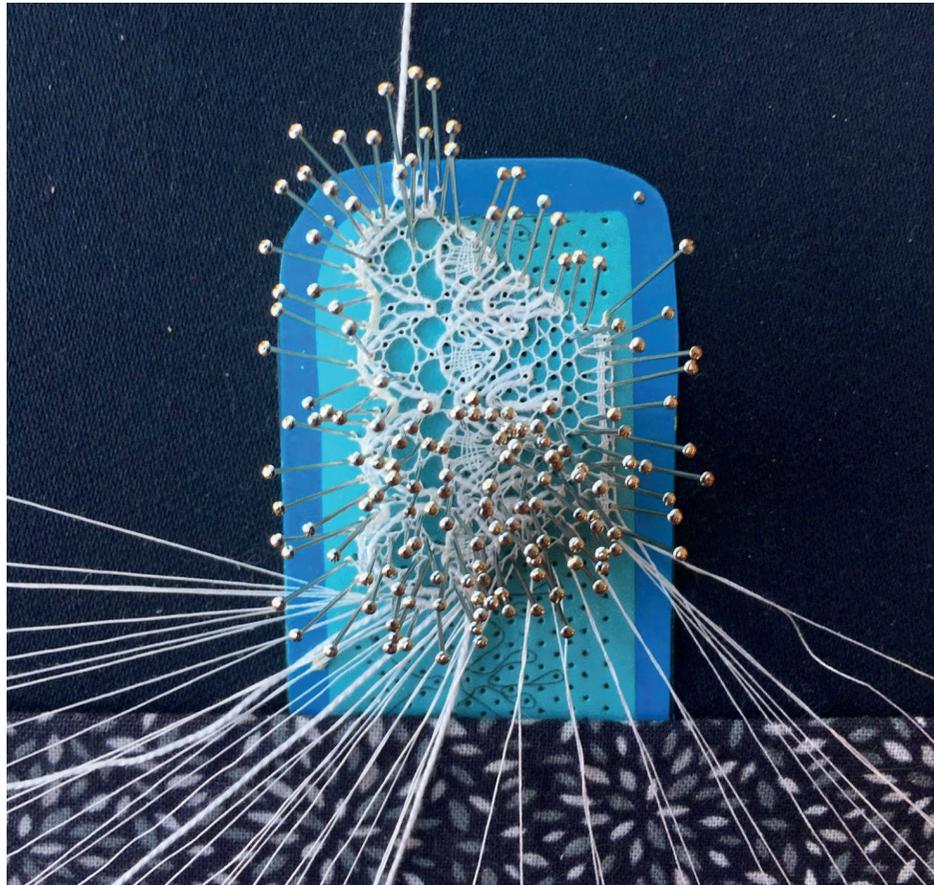
II • Des créateurs textiles virtuoses, appliqués et impliqués

A • Le mythe des doigts de fée : quand travailler les étoffes revient à avoir des capacités extra-ordinaires

1 • Le caractère valorisant de la création textile

Les savoir-faire textiles ont quelque chose de magique et d'encenseur. Ce n'est pas anodin que les héroïnes fictives évoquées depuis le début de cette étude – toutes associées à des vertus remarquables – pratiquent des activités du fil et du tissu. Elles ne font pas de la peinture ou de la céramique, elles travaillent les étoffes. Outre le fait que les travaux d'aiguille ont longtemps été exclusivement réservés aux femmes, choisir de privilégier le textile comme loisir manuel pour ces femmes permet de les valoriser, de les élever car c'est un travail prestigieux.

Le textile est alors assimilé au monde de l'émerveillement, on admire les qualités techniques du créateur et son ouvrage. De nombreuses techniques textiles sont complexes, demandent un apprentissage sérieux et une attention particulière. Ce sont des techniques hermétiques pour quelqu'un d'extérieur au milieu, qui se trouve alors charmé, enchanté par cette virtuosité dont il est difficile de comprendre instinctivement ou d'un coup d'œil les ressorts et astuces. Avant d'apprendre à faire de la dentelle, j'étais totalement subjuguée par les vidéos que je voyais; il m'était impossible de comprendre le fonctionnement de ces entrecroisements de fils, cette technique me semblait hors de portée et j'étais émerveillée par les dames qui la pratiquaient.



GARCIA Hannah, Échantillon de dentelle aux fuseaux en cours de réalisation, photographie postée sur Instagram le 08/03/2022, @diaphanous_lace

Depuis que je suis dans l'association j'ai pu constater que les dentellières sont unanimement admirées et louées pour l'exigence et le travail derrière chaque ouvrage. Je suis toujours impressionnée par les travaux virtuoses réalisés par Danielle, qu'elle me montre de temps en temps. D'ailleurs les dentellières de l'association m'ont toutes dit que leur entourage est très admiratif de leur pratique. De tous temps les dentellières ont ébloui par leurs réalisations.

L'ouvrage collectif de l'association "Dentelles d'Irlande bretonnes", que j'ai déjà cité précédemment, présente le témoignage de Mme de Heckereen, lorsqu'elle a découvert la fameuse encyclopédie de Thérèse de Dillmont, brodeuse du XIX^e qui a écrit des ouvrages incontournables de techniques, notamment édités par la marque DMC. Elle raconte :

"Ma grand-mère m'a offert une première encyclopédie de Thérèse de Dillmont, format réduit, pour mes 10 ans. J'étais fascinée par les illustrations, par la beauté des dentelles. On m'expliquait que c'était une artiste, qu'elle avait voulu transmettre l'art des travaux d'aiguilles et de fuseaux. J'imaginai que Mme de Dillmont était une fée régnant sur les merveilles qui me faisaient rêver."¹¹³

De sorte que la main du créateur – je parle ici évidemment de créateurs expérimentés et dont les qualités ne font pas de doute, telles que ces dentellières – est admirée, on parle de "don", de "doigts de fée". Henri Focillon a écrit un essai consacré à la main de l'artisan, créateur, artiste, à la main de celui qui produit des formes en somme. Il mène une réflexion sensible autour de la main entendue comme outil pratique, artistique, voire spirituel, dont la maîtrise est à même d'être élevée au statut d'une invention sans pareille, comparable à celles du feu et de la roue dans l'histoire de l'humanité. Il place la main en haute estime et considère que "la

¹¹³ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.92

main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense"¹¹⁴. Il n'envisage pas une passivité de la main contrôlée par l'intellect; pour lui, les deux travaillent de pair, et la main peut même développer, créer des formes que l'intellect n'envisageait pas. Il croit véritablement en une connivence forte entre la main et l'esprit: le créateur serait celui capable de les coordonner au mieux.

“Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main. L'homme qui rêve peut accueillir des visions de paysages extraordinaires, de visages parfaitement beaux, mais rien ne saurait fixer ces visions sans support et sans substance, et la mémoire ne les enregistre qu'à peine, comme le souvenir d'un souvenir. Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer un art : ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance. Pour tout homme, je l'ai montré ; pour l'artiste, plus encore, et selon des voies particulières.”¹¹⁵

L'artiste est pour Focillon le seul à être capable de transformer la matière, de l'enjoliver et de la donner à voir car il en a les capacités manuelles. C'est un postulat relativement classique en esthétique et philosophie des théories artistiques, cela rejoint

¹¹⁴ FOCILLON Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p.103

¹¹⁵ Ibid, p.112

ce qu'énonçait déjà Baudelaire en 1857 : “Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.”¹¹⁶ L'artiste ou le créateur en design a le pouvoir de modeler des formes singulières à partir de matériaux existants à disposition de tous, il donne ses lettres de noblesse à des fournitures ordinaires. Là où il est intéressant d'évoquer cette théorie, c'est pour la confronter au domaine du textile. Comme je l'ai énoncé précédemment, travailler dans le textile est valorisant, le créateur qui exploite fils et tissus est admiré. Angélique notamment est considérée comme un vrai don du ciel, son talent surpasse celui de ses parents adoptifs, pourtant issus d'une lignée de brodeurs renommés. Le roman regorge de passages où elle se révèle dotée de facultés extra-ordinaires tel que celui-ci :

“Angélique était devenue une brodeuse rare, d'une adresse et d'un goût dont s'émerveillaient les Hubert. En dehors de ce qu'ils lui avaient appris, elle apportait sa passion, qui donnait de la vie aux leurs, de la foi aux symboles. Sous ses mains, la soie et l'or s'animaient, une envolée mystique élançait les moindres ornements, elle s'y livrait toute, avec son imagination en continuel éveil, sa croyance au monde de l'invisible. Certaines de ses broderies avaient tellement remué le diocèse de Beaumont, qu'un prêtre, archéologue, et un autre, amateur de tableaux, étaient venus la voir, en s'extasiant devant ses Vierges, qu'ils comparaient aux naïves figures des Primitifs. C'était la même sincérité, le même sentiment de l'au-delà, comme cerclé dans une perfection

¹¹⁶ BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, « Projets d'épilogue pour la seconde édition des *Fleurs du Mal* », Paris, NRF Gallimard Poésie, 2005, p.250

minutieuse des détails. Elle avait le don du dessin, un vrai miracle qui, sans professeur, rien qu'avec ses études du soir, à la lampe, lui permettait souvent de corriger ses modèles, de s'en écarter, d'aller à sa fantaisie, créant de la pointe de son aiguille. Aussi les Hubert, qui déclaraient la science du dessin nécessaire à une bonne brodeuse, s'effaçaient-ils devant elle, malgré leur ancienneté dans la partie. Et ils en arrivaient modestement à n'être plus que ses aides, à la charger de tous les travaux de grand luxe, dont ils lui préparaient les dessous."¹¹⁷

Outre sa maîtrise technique, Angélique est valorisée par sa capacité à innover, elle ne reproduit pas simplement les motifs qu'on lui commande, elle dépasse les attentes de chacun en apportant sa touche personnelle. Elle sait ce qui est beau, ce qui fait rêver le commanditaire. Son don de la composition, de la couleur, de la création finalement, est si fort, digne d'"un vrai miracle", qu'elle porte le regardeur avec elle, elle l'amène dans son univers pour qu'il participe à sa rêverie. C'est à mon sens le signe de l'excellence d'un créateur textile, parvenir à faire adhérer le regardeur ou le commanditaire à son univers singulier au sein même d'un travail de commande. Elle respecte le cadre des contraintes liées à la demande, mais elle l'amène vers sa sensibilité artistique. Elle touche son public qui est ému par son talent et par la richesse de son imagination. Angélique est en cela un modèle pour moi car tout comme elle je n'aspire pas à créer ma propre structure de création textile dans laquelle je produirais à mon

compte, sans demande de clients, détachée d'un cahier des charges extérieur. Il est important pour moi de travailler dans un contexte réel, ancré dans les exigences d'un client qui soit professionnel. Je souhaite travailler au service de clients du domaine du luxe et de la mode car c'est le milieu qui propose les projets les plus ambitieux, les plus excentriques et les plus enchanteurs. Mon but à l'avenir est donc de créer et de développer, à partir des inspirations de ces clients, des échantillons, des formes, des étoffes qui ont pour point de départ leurs consignes mais qui incarnent mes propres recherches et mon univers. Travailler sous contrainte n'est pas travailler en contrainte.

De plus, s'ajoute à cette marge de manœuvre créatrice le fait que travailler dans le textile revienne à travailler dans le beau, dans ce qui fait, là aussi, rêver les gens. Il me semble alors indispensable d'évoquer l'article de Marie Scarpa au sujet du rapport entre les femmes et les travaux d'aiguille dans le roman du XIX^e. Elle explique que "tous les travaux d'aiguille n'ont pas les mêmes valeurs et les mêmes retentissements sur le plan de l'imaginaire et du symbolique. Filer n'est pas tricoter qui n'est pas coudre non plus. Si les travaux d'aiguille ont tous à voir avec la séduction (on travaille dans le propre, dans ce qui habille et peut plaire...), la broderie et la dentelle sont plus précisément des arts d'agrément, davantage compatibles avec l'élévation spirituelle, la vie contemplative, le rêve ou la rêverie"¹¹⁸. On admet communément des qualités valorisantes à la dentellière et à la brodeuse. Scarpa parle d'une hiérarchie entre

¹¹⁸ SCARPA Marie, "Les fils du destin. Femmes et travaux d'aiguille dans le roman du XIX^e siècle", dans Montandon Alain, *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Champion, 2015, p. 259

¹¹⁷ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.61

les techniques, distinction qui s'applique également aux différents types de tissus et de fils : le chanvre n'est pas le lin qui n'est pas le coton qui n'est pas la soie etc. En travaillant de la soie pour des broderies, Angélique est tout en haut de ce qui se fait de mieux et de ce qui est le plus respecté. Encore de nos jours dans les milieux de l'artisanat d'art et du luxe, les techniques qui sont mises en avant sont la broderie, la dentelle, la plumasserie, la passementerie, des domaines caractérisés par la finesse des productions qui demandent une minutie extrême dans les gestes et un sens du bon goût certain pour réaliser des travaux raffinés. Dans cette optique, la maison Chanel organise chaque année depuis 2002 une collection dédiée aux métiers d'art de leurs ateliers. Il s'agit d'une collection de Prêt-à-Porter qui célèbre la virtuosité des artisans : les paruriers de la Maison Desrues, les plumassiers de la Maison Lemarié, les brodeurs de la Maison Lesage et de l'Atelier Montex, les plisseurs de la Maison Lognon et d'autres encore, tous situés à Paris. L'artisanat d'art de précision fait encore de nos jours l'objet d'un regard bienveillant et élogieux.

Pour poursuivre dans un exemple littéraire, j'aimerais évoquer le personnage de Félicité dans la nouvelle *Un Cœur Simple* de Gustave Flaubert (1877). Bien que la thématique des travaux d'aiguille, des tissus et des vêtements y soit peu développée, il y a une phrase qui attire mon attention. Il s'agit de celle-ci : «Dans son désœuvrement, elle essaya de faire de la dentelle. Ses doigts trop lourds cassaient les fils, elle n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était "minée".»¹¹⁹ Puisque la dentelle

¹¹⁹ FLAUBERT Gustave, "Un cœur simple" dans *Trois contes*, Paris, Le livre de poche, 2016, p.64

exige de la minutie, de la patience et un long apprentissage, elle était considérée au XIX^e siècle comme le signe d'une éducation poussée et connotaient un niveau social plus élevé que celui de celle qui tricote ou file la laine, activité plus commune et accessible. Que Félicité, servante, n'y réussisse pas n'a rien de surprenant, Scarpa écrit même que «ses "doigts trop lourds" de paysanne mal dégrossie ne sont pas faits pour des travaux d'une telle finesse.»¹²⁰ De plus, cette dentelle semble liée au malheur et au chagrin, elle n'enthousiasme pas Félicité comme la broderie enthousiasme Angélique (ou m'enthousiasme moi !). Félicité serait trop rustre pour apprécier les joies de cet art délicat.

¹²⁰ SCARPA Marie, "Les fils du destin. Femmes et travaux d'aiguille dans le roman du XIX^e siècle", op. cit., p. 265



DRÖLLING Martin, *Intérieur d'une cuisine*, 1815, huile sur toile, 65x85,6cm, Musée du Louvre, Paris

Angélique est habitée par sa pratique, elle est autant charmée par ses broderies qu'elle charme ses commanditaires. Les extraits appuyant cette observation sont nombreux, aussi je choisis celui qui me semble le plus parlant, Zola écrit : "Elle s'arrêtait de travailler, quand on lui contait l'histoire des grandes brodeuses et des grands brodeurs d'autrefois [...]. Puis, tirant de nouveau l'aiguille, elle en restait transfigurée, elle gardait au visage le rayonnement de sa passion d'artiste."¹²¹ Angélique vient pourtant d'un milieu tout aussi pauvre que Félicité, elle est orpheline, ballottée de famille en famille, arrive chez les Hubert vêtue de haillons. C'est la broderie qui va la revigorer, en aiguisant son œil et sa main sur les ouvrages, elle va progressivement s'ennoblir et tendre vers le domaine du sacré comme je l'ai exposé en première partie de cette recherche.

Enfin, un dernier personnage littéraire féminin étoffe la thèse selon laquelle la pratique de savoir-faire textile est flatteuse. Il s'agit de Sylvie dans *Les Filles du Feu* de Gérard de Nerval. Sylvie est une paysanne qui va bénéficier d'une élévation sociale considérable dès lors qu'elle commencera à faire de la dentelle aux fuseaux. Un clivage va se mettre en place entre elle et ses voisines: "Des fileuses matinales, coiffées de mouchoir rouges travaillent réunies devant une ferme. Sylvie n'est point avec elles. C'est presque une demoiselle depuis qu'elle exécute de fines dentelles, tandis que ses parents sont restés de bons villageois."¹²² Tout l'oppose à ces "fileuses", l'estime portée à leurs techniques respectives, la couleur de leur ouvrage (rouge contre le blanc très probable de

¹²¹ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.124

¹²² NERVAL Gérard de, *Les filles du feu*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005, p.157



COURT Joseph-Désiré, *Rigolette cherchant à se distraire en l'absence de Germain*, 1844, huile sur toile, Musée des Beaux-Arts de Rouen

la dentelle de Sylvie comme le veut la tradition), le fait que Sylvie travaille seule et les autres en groupe. La pratique de la dentelle a le pouvoir de la mettre en valeur; d'ailleurs aussitôt la dentelle rangée, elle redevient la jeune villageoise qu'elle est et "se coiff[e] d'un chapeau de paille rustique". Comme elle reste vivre dans le village avec sa famille, elle n'est pas loin de ses origines. Il y a un passage intéressant dans le récit où Sylvie fouille dans la malle de vêtements et de costumes de sa tante :

"Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh! que de richesses! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant ! Deux éventails de nacre un peu cassé, des boîtes de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits souliers et droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande !"¹²³

Ici cohabitent deux registres de qualité avec des objets de valeur et d'autres de pacotille. Il semblerait que Sylvie ne fasse pas la distinction entre les deux, elle est charmée par les couleurs, les brillances, les matériaux et ne se soucie guère de leur état. Soit son œil de créatrice passe outre les défauts car il identifie la valeur d'origine de ces objets, soit son identité profonde reste celle d'une paysanne impressionnée par les belles choses et le clinquant. En outre, sa famille a conscience de la préciosité de son savoir-faire, ils l'admirent et l'encouragent. Par exemple, sa tante veille

¹²³ Ibid, p.161

à ce qu'elle préserve ses doigts : "Je ne veux pas que tu touches à cela ! dit-elle à Sylvie, qui voulait l'aider ; abîmer tes jolis doigts qui font de la dentelle plus belle qu'à Chantilly ! tu m'en as donné, et je m'y connais"¹²⁴. Elle soutient sa nièce, reconnaît la valeur de son travail et tient à ce qu'elle puisse continuer dans les meilleures conditions. En disant "je m'y connais", elle se pose en connaisseuse de dentelles, ce qui lui permet d'asseoir une certaine autorité, une culture peu commune. Comme si le prestige de Sylvie ruisselait également sur elle, elle profite de l'aura valorisante que la dentelle confère à sa nièce. Seuls les parents de Sylvie ne sont pas touchés par cette grâce, l'auteur leur refuse toute ascension sociale ou toute valorisation intellectuelle, vers la fin du récit il écrit que "grâce à ses talents d'ouvrière, [...] Sylvie n'était plus une paysanne. Ses parents seuls étaient restés dans leur condition, et elle vivait au milieu d'eux comme une fée industrielle, répandant l'abondance autour d'elle"¹²⁵.

Je mène ce mémoire en faisant souvent référence à des exemples littéraires. Ces exemples ne sont pas détachés de ma propre pratique du design et de mes propres observations. J'ai expliqué en première partie le manque de sources historiques à propos des savoir-faire textiles et des pratiquants, ce sont ces sources qui auraient dû être étudiées par des sociologues, des théoriciens de l'art et du design, des designers, des penseurs liés à la question de la création en somme. Puisque la documentation manque, je me permets de lui substituer des études littéraires comme sources de témoignages et de descriptions précises pour

¹²⁴ Ibid, p.159

¹²⁵ Ibid, p.172

mener mes propres analyses et tirer mes propres théories sur la conception textile. Je cite dans ce point de ma recherche des textes d'Émile Zola, de Gustave Flaubert et de Gérard de Nerval, donc dans l'ordre des récits naturalistes, réalistes et romantiques. Il s'agit de trois mouvements littéraires qui sont fondés sur une observation accrue du réel, de l'actualité. Le naturalisme et le réalisme s'ancrent dans une société réelle, tout est crédible, les études et les recherches menées par les auteurs sont justes. Leurs textes foisonnent de descriptions qui prennent source dans le réel. À ce titre j'estime tout à fait recevable de puiser dans cette littérature au même titre que dans des livres d'histoire. Les histoires sont fictives mais crédibles, elles pourraient être réelles. Quant au romantisme, il est plus délicat à appréhender car il est davantage de l'ordre de l'invention, mais il serait faux de l'y résumer. Le romantisme prend source dans un mécontentement face à la réalité et une nostalgie d'un temps passé. Les auteurs romantiques ont une conscience accrue de leur temps et de l'histoire, c'est à partir de cette connaissance concrète qu'ils imaginent leurs récits; qu'ils soient en opposition avec le réel ou pas, ils prennent appui sur une expérience riche de la réalité.

Cet aparté vise à légitimer la part de références littéraires déployées dans ma recherche qui demeure une recherche en arts appliqués. Néanmoins, ces quelques exemples m'ont permis de mettre en avant le caractère valorisant et flatteur de la pratique textile de façon générale. Il me semble maintenant essentiel d'étayer cette thèse avec l'exemple incontournable de la mode et de la haute couture.

2 · La mode, milieu de l'excellence et de l'expertise

La mode est incontestablement le milieu qui est le plus admiré et où l'on reconnaît au mieux la valeur et la qualité des compétences des pratiquants textiles.

J'ai remarqué lorsque j'ai commencé à faire des stages dans des ateliers textiles artisanaux que l'évocation de ces expériences était reçue positivement. Mon premier stage était dans un atelier formidable dans le centre de Lyon spécialisé dans l'impression sur soie : impression au cadre plat et au bloc d'impression mais aussi peinture sur panne de velours. C'était un atelier artisanal d'une grande qualité, avec des clients dans le monde entier, des visites hebdomadaires organisées pour découvrir les lieux où la magie opère, et des réalisations magnifiques, réalisées de A à Z à la main dans un grand souci de qualité. L'atelier produit des accessoires tels que des foulards ou des étoles. J'ai beaucoup appris pendant ce stage, notamment sur la création de gammes colorées et la cuisine des couleurs (car oui chaque couleur était fabriquée sur place en mélangeant des pigments purs et de la gomme de guar, puis chaque recette notée dans des carnets). Lors des visites, les touristes ne trouvaient pas les mots pour exprimer leur admiration, ils traversaient l'atelier pendant que nous travaillions, et demandaient toujours à pouvoir photographier nos mains, ils posaient beaucoup de questions sur les techniques et n'en revenaient pas. On entendait très souvent "mais comment c'est fait ? comment c'est possible ?". Il y a une sorte d'irréalité de la technique, surtout dans ce cadre où il était question (en particulier pour la peinture sur panne de



Photographies personnelles, septembre 2019 : la cuisine couleur de l'Atelier de Soierie, peinture en cours de la panne de velours.

velours) de techniques confidentielles et inaccoutumées. C'était très flatteur, on nous attribuait des qualités hors du commun, une grande patience, une grande maîtrise technique, des gens nous disaient que même avec tout l'entraînement du monde ils n'y parviendraient pas. Ce qui est évidemment faux, toute technique résulte d'un apprentissage et peut s'acquérir avec de l'exercice. Mais il y a cette idée dans l'opinion publique que la maîtrise de la main serait le privilège de quelques-uns, définitivement inaccessible aux autres. Si l'on reprend la thèse de Focillon et de Baudelaire évoquée au début de cette partie, le créateur a effectivement un avantage sur la majorité, mais cet avantage tient plutôt de l'attitude que d'une sorte de don immuable et inné. Parvenir à la maîtrise technique c'est avant tout du travail car cela revient à domestiquer une part de notre humanité. Tout un pan de l'esthétique et de la philosophie des arts s'est attachée à décortiquer la notion de technique pour en venir à la conclusion que la mise au point d'outils est le propre de l'homme. Focillon nuance cette idée en affirmant que la main a autant de mérite que l'outil dans la distinction homme/animal. En effet il écrit que "c'est la création d'un univers concret, distinct de la nature, qui est le don royal de l'espèce humaine. La bête sans mains, même dans les plus hautes réussites de l'évolution, ne crée qu'une industrie monotone et reste sur le seuil de l'art. Elle n'a pu construire ni son monde magique ni son monde inutile."¹²⁶ Ce sont les mains qui peuvent créer un univers magique, un univers qui fait rêver.

Par ailleurs, en observant des artisans à l'œuvre, c'est toute une mythologie qui vient à l'esprit. Barthes aurait d'ailleurs

¹²⁶ FOCILLON Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, op. cit., p.109

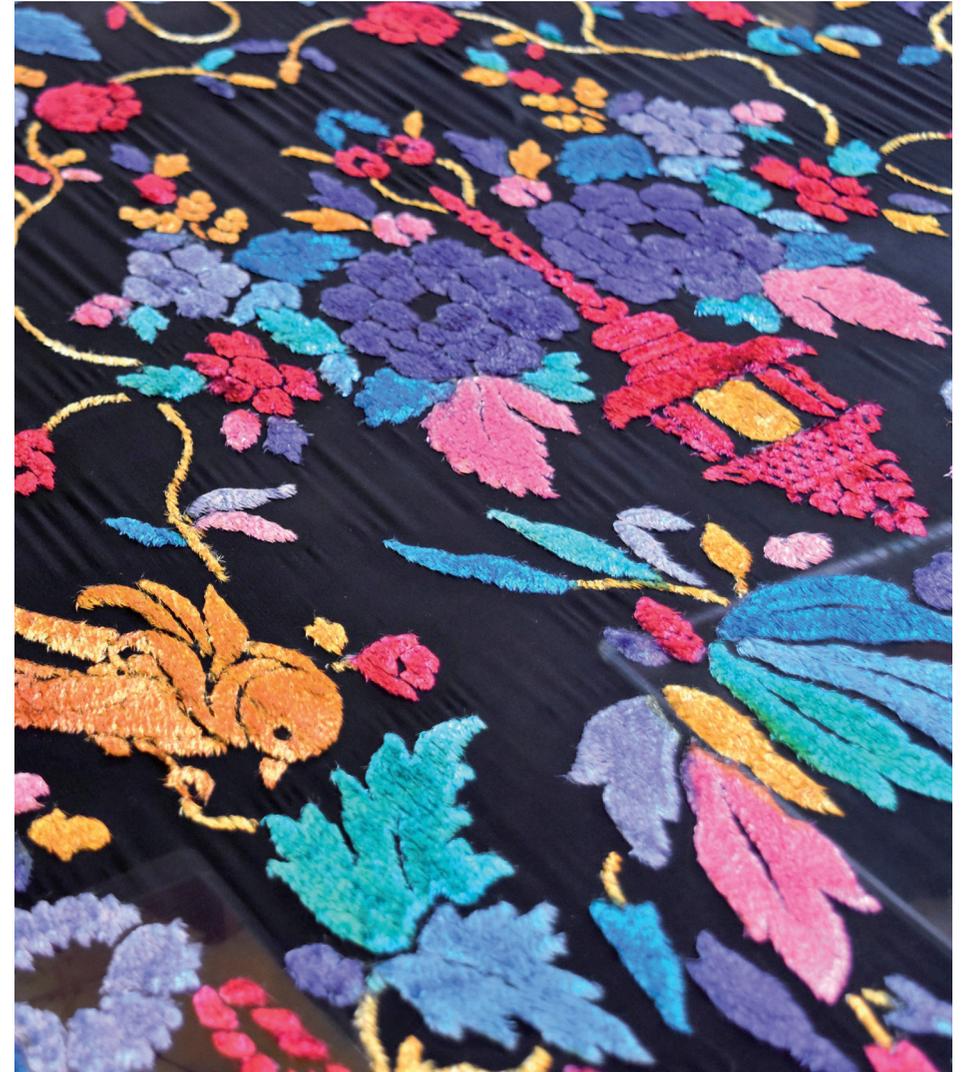
tout à fait pu écrire une chronique au sujet d'un corps de métier artisanal. Il y a un imaginaire collectif fort lié à la pratique et à la production manuelle, les artisans sont tenus en haute estime, on salue avec beaucoup d'égards les constructions des temps où les machines n'existaient pas, tout comme on garde précieusement dans les musées le moindre objet né de la main de l'homme au fil du temps depuis la préhistoire. C'est peut-être tout ce respect, qui est culturellement et naturellement en nous, qui engendre toujours de nos jours une grande admiration envers ceux qui perpétuent le travail manuel à l'ère industrielle. Dans son essai sur la main, Focillon écrit en ce sens que :

“L'artiste qui coupe son bois, bat son métal, pétrit son argile, taille son bloc de pierre maintient jusqu'à nous un passé de l'homme, un homme ancien, sans lequel nous ne serions pas. N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main? Les siècles ont passé sur lui sans altérer sa vie profonde, sans le faire renoncer à ses antiques façons de découvrir le monde et de l'inventer. La nature est toujours pour lui un réceptacle de secrets et de merveilles. Toujours c'est avec ses mains nues, faibles armes, qu'il cherche à les dérober, pour les faire entrer dans son propre jeu.”¹²⁷

Focillon aurait tout à fait pu citer le domaine textile qui participe du même phénomène avec des dynamiques similaires. L'artisan, le créateur textile de nos jours est toujours enclin

¹²⁷ Ibid, p.115

à développer de nouveaux produits, de nouvelles étoffes, de nouvelles formes avec ses mains. Et c'est particulièrement le cas dans le domaine de la mode où les projets sont en renouvellement constant et où les créateurs visent à innover à chaque projet avec un grand plaisir pris à la tâche.



Photographie personnelle, septembre 2019 : peinture sur panne de velours.

De sorte que, si ce stage m'a permis de saisir pour une première fois l'auréole sacrée qui entoure l'artisanat d'art textile, les trois stages suivants que j'ai effectués dans le domaine de l'artisanat d'art et de la mode n'ont fait que confirmer voire appuyer cette idée. J'ai effectué un stage en 2019 dans l'atelier de broderie d'art et de haute couture de Corinne Bizet, puis un stage en 2021 dans l'atelier de plumasserie de luxe de Janaína Milheiro, et la même année dans l'atelier de broderie et de textile Baqué Molinié. Intégrer ces ateliers le temps d'un stage était un vrai rêve pour moi, rien que l'idée de ces stages me rendait euphorique. Et c'est un effet que j'ai vu se produire auprès des gens à qui j'annonçais la nouvelle. Le milieu de la mode est vraiment un milieu qui enthousiasme et émerveille. On y associe des images somptueuses, des projets très recherchés, des étoffes de grande qualité, c'est un milieu où tout fait rêver car tout est beau, soigné et luxueux. Et je n'ai absolument pas été déçue de mes expériences, chacune d'entre elle a été un vrai rêve même si j'ai, chaque fois, été impressionnée par l'aspect technique. C'était moi cette fois-ci qui demandais "mais comment c'est fait ?". Car bien que les ateliers que j'ai fréquentés s'organisaient autour d'une technique somme toute circonscrite, liée à des gestes et des savoirs à priori connus, sans secret, la réalité de terrain est toute autre. Ces ateliers développent leurs propres techniques, détournent les outils, les matériaux, les gestes pour proposer du neuf. En cela ils sont résolument modernes car ils donnent à voir des productions totalement inédites à partir de données existantes. Ils ont une intelligence pratique et créative hors du commun qui découle à mon sens de leur passion pour leur métier. C'est parce qu'ils sont passionnés qu'ils grouillent d'idées de manipulations techniques et de compositions. Il me semble que cette passion se ressent à

travers chaque projet, et qu'elle conditionne la façon d'être perçu par le public. On sent l'envie de faire de belles choses, on sent le plaisir pris au faire, de la recherche à la finalisation des pièces.

Lors d'un échange avec l'équipe durant mon stage chez Janaína Milheiro, a été évoquée la question de la transmission et de la conservation des techniques et procédés de fabrication mis au point par l'atelier. Personne dans l'atelier, à commencer par Janaína, n'a fait d'études en plumasserie. Elle a construit son atelier par l'expérience et la pratique, et affirme avoir mis au point ses techniques d'assemblage et de composition par elle-même. C'est pour cela que tout est confidentiel et qu'elle tient à garder le secret des techniques, tout est de son invention pure. Lors de cet échange, nous nous demandions comment pouvoir reproduire certains points techniques précis, car chaque projet nécessite la mise en œuvre de ses techniques particulières, comment archiver ce qui est développé ponctuellement, sur le vif ? La question se pose vraiment car il faut parfois réaliser quelque chose qui a été travaillé par une autre personne à l'atelier, il y a des mois, et il n'y pas toujours de notes ou de fiches explicatives, juste l'échantillon à reproduire. Se pose alors un vrai dilemme : archiver les procédés pour pouvoir refaire à l'identique ? Ou alors considérer que, comme il s'agit de pièces uniques il n'y a pas souvent de reproduction de techniques, que chaque projet connaîtra sa mise au point particulière ? Sachant que la qualité de la pièce tient aussi à ses qualités d'innovation et que l'atelier ne refait pas deux fois la même chose. Comment conserver ce qu'on met en place ? Car d'un côté la recherche de la mise en place de la technique responsabilise, autonomise et forme, elle permet de gagner en expertise. Le

maître mot dans l'atelier de Janaína est sans doute : se former en faisant. Et c'est pour ça que ses œuvres sont hermétiques, qu'elle ne parle pas techniquement au public. Il n'y a pas de référent dans l'imaginaire collectif car tout est le fruit d'une invention pure de sa part. Par ailleurs, lors de cet échange on se demande si l'on serait plus attentive et maîtresse de ce que l'on fait quand on s'y investit de A à Z et qu'on cherche des solutions pour résoudre des problèmes précis. En ce sens nous aurions une attitude différente de quand on suit une recette, un protocole établi, qui plus est par quelqu'un d'autre. L'atelier est le cœur de l'expérimentation et de la mise au point des techniques, c'est donc un lieu primordial, en ce sens Focillon écrit que "dans l'atelier d'un artiste sont partout écrites les tentatives, les expériences, les divinations de la main, les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a pas oublié le privilège de manier"¹²⁸. L'acte de créer, de manipuler la matière est au centre des préoccupations. Dans l'atelier de Janaína, tous les efforts mis en œuvre par l'équipe s'attachent à donner corps à une pièce unique. La recherche de solutions techniques est prise très au sérieux et tout autant valorisée que la réalisation en elle-même une fois les techniques validées.

Une chose qui m'a particulièrement marquée (et plu !) durant cette immersion dans le monde merveilleux des compositions de plumes de Janaína, c'est qu'elle souhaite présenter son travail sous le prisme du "récit". Son compte Instagram propose à la fois des vues des productions finales, en situation en vitrine ou sur des défilés, mais comme elle souhaite également valoriser les techniques, il lui tient à cœur de présenter un "imaginaire de

¹²⁸ Ibid, p.115

fabrication", c'est-à-dire montrer des vues de la production en cours, en atelier, sans pour autant révéler ces techniques qui, je l'ai dit, sont confidentielles. Il est question de montrer les mains, une ambiance d'atelier, des fournitures magnifiques, car tout cela participe à la construction de l'imaginaire du monde du luxe. Le but est de faire rêver, de laisser entrer le regardeur dans l'atelier pour qu'il en saisisse juste assez pour fantasmer la création et se rendre compte du travail qu'elle représente.



Photographies issues du compte Instagram de Janaína Milheiro : publications du 09/03/2020, du 23/04/2020, du 26/03/2020 et du 21/06/2020, @janainamilheiro

Il y a quelque chose de merveilleux à voir des mains s'activer pour créer, Focillon écrit même : "Les accords les plus délicats, éveillant ce qu'il y a de plus secret dans les ressorts de l'imagination et de la sensibilité, c'est par les mains, travaillant dans la matière, qu'ils prennent forme, qu'ils s'inscrivent dans l'espace et qu'ils s'emparent de nous"¹²⁹. En révélant une part de l'intimité de l'atelier, Janaïna assouvit une partie de la curiosité de ceux qui se demandent "mais comment c'est fait ?" tout en gardant du mystère et du secret car voir un geste ne permet pas de le comprendre, au contraire, il est sacralisé, figé, il ne donne aucune clé pour comprendre et rationaliser la fabrication qui reste hors de portée. Ces photographies sont loin de s'inscrire dans un réalisme prosaïque de l'atelier, elles ne sont pas banales, transparentes, elles ne rendent pas la technique accessible ou intelligible. Elles sont des mises en scène et donc sont elles-aussi des créations pour rêver en plus de constituer un vrai outil de valorisation du projet.

Ces observations confortent mon attachement et mon admiration pour le milieu de la mode qui s'attache en tout lieu à produire du rêve. Bien que j'aie énoncé en amont que la maîtrise technique soit le fruit d'un apprentissage, je ne peux m'empêcher d'être séduite par le mythe du créateur de génie. Comme s'il était possible d'envisager les créateurs comme des êtres d'exception ayant la création dans la peau. Comme s'il était dans leur nature d'être empreints d'une effervescence créative et de produire du rêve. Il me plaît d'interpréter ainsi la vie de Mine Vergès que j'ai présentée en première partie de cette recherche. Mine Vergès n'était pas destinée à la création et à la couture, mais lorsqu'elle

¹²⁹ Ibid, p117

était adolescente, elle s'est fait opérer de l'appendicite et a cherché à combler son ennui. Elle a alors décidé d'utiliser la machine à coudre de sa grand-mère alors qu'elle n'y avait jamais touché¹³⁰. Et ça a été une vraie révélation, la jeune fille est apparue talentueuse, sans cours ni leçons elle s'est mise à produire des tenues complètes et complexes, la couture était dans ses veines et elle en a tiré une carrière exceptionnelle dans la confection de costumes de scène et de théâtre. Dans ses mémoires elle explique que la création textile est pour elle un instinct qui ne s'explique pas, elle estime avoir le véritable don de la costumière qui remédie au moindre problème spontanément car elle fait preuve d'une "sensibilité particulière"¹³¹. L'art de la création reposerait alors sur une sensibilité, un rapport au monde différent, ce qui nous ramène encore à la théorie de Baudelaire et Focillon, le créateur est plus sensible aux choses, il a un regard particulier. Mine Vergès explique que "dès qu'on [lui] confie une maquette, [son] cerveau entre en ébullition"¹³². À l'instar d'Angélique qui travaille sur commande, Mine Vergès travaille à partir de maquettes (des croquis) de clients et parvient à les emmener dans son univers car elle a une imagination fertile et un regard expert sur les formes, les tissus, les silhouettes. Elle a les compétences techniques nécessaires pour avoir une vraie marge de liberté et recadrer les envies des créateurs en proposant des alternatives. D'ailleurs, toute son équipe est constituée "de véritables doigts d'or qui mettaient un point d'honneur à ce que

¹³⁰ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., p.24

¹³¹ Ibid, p.55

¹³² Ibid, p.49

les finitions soient aussi belles à l'intérieur qu'à l'extérieur"¹³³. Son atelier est un centre d'excellence et d'expertise à part entière, il est même qualifié par le directeur du Moulin Rouge de "la haute couture du théâtre". Notons ici que le terme "haute couture" est-ce qu'il y a de plus valorisant et de plus prestigieux dans le domaine de la mode. Mine Vergès parvient à inscrire sa pratique du costume dans la plus haute sphère textile qui soit.

Ce prestige autour de l'atelier de Mine Vergès engendre des rencontres avec d'autres grands costumiers tels que Michel Fresnay. Mine Vergès est admirative de son travail et écrit qu'il "connaît sur le bout des doigts les impératifs techniques, maîtrise l'art des changements rapides et porte en lui l'amour du beau"¹³⁴. En fait, c'est tout le milieu du costume de scène qui semble animé par une attention accrue et un souci du détail très important. Cela se comprend car c'est en fait le monde de la mise en scène, de la construction d'un monde imaginaire, de l'incarnation de mythes. Les scènes jouées, au théâtre ou pour des films, visent à faire rêver, à donner l'illusion d'une autre réalité. Et comme "les relations entre le réel et l'imaginaire sont en fait beaucoup plus voisines et même intimes qu'on ne se le figure habituellement"¹³⁵, cela implique de les rendre crédibles, d'être attentif à chaque détail de la composition du costume mais aussi du décor pour que réel et imaginaire se confondent. Mine Vergès nous confie en ce sens que Visconti remplissait les meubles de ses décors avec des objets

¹³³ Ibid, p.82

¹³⁴ Ibid, p.68

¹³⁵ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.100

et tissus authentiques même s'ils n'étaient pas ouverts pendant le film. Tout doit correspondre au plus près à ce que la scène serait en réalité. Mine Vergès ajoute que "même pour un costume destiné au théâtre, où la distance scénique fait que l'œil capte un ensemble sans distinguer un détail en particulier, aucun de mes collaborateurs n'aurait songé à bâcler l'ouvrage"¹³⁶. J'estime que c'est à la fois par souci de la réception de l'œuvre par le spectateur que par amour du métier et goût de la chose bien faite. Comme s'il était inhérent à ces costumiers, mais aussi à ces créateurs que j'ai côtoyés en stages, de peaufiner le moindre détail, d'œuvrer à ce que le projet soit impeccable à tous les niveaux. On les sent animés par leur métier et leur univers créatif, ce qui participe à créer une distance entre eux et ceux qui contemplent leurs projets. Travailler dans le textile revient à canaliser une passion débordante pour les matières, les techniques, les motifs que ne partage pas le commun des mortels. Mine Vergès est très enthousiaste et expressive à ce propos lorsqu'elle parle des étoffes qu'elle manipule :

«Palper un jersey de soie, caresser un velours, effleurer un tulle mettent instantanément mes sens en alerte et toute nouvelle recherche de tissus rallume inévitablement la flamme. Certaines matières sont pourtant réputées donner du fil à retordre, comme la mousseline, un peu trop "vivante", ou la très fuyante panne de velours qui se sauve sans crier gare au contact de l'aiguille. Qu'importe. Transformer l'essai à partir d'une simple esquisse, faire naître les volumes, catapulte la matière dans une troisième dimension jusqu'à

¹³⁶ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., p.82

ce qu'elle épouse une peau, l'habite et exulte en scène, voilà qui est jubilatoire»¹³⁷.

Ainsi, le geste est d'une importance phare dans la création textile, c'est lui qui donne corps au projet et participe de l'enchantement produit pour clients et amateurs de mode. Dans les *Mythologies* Barthes écrit à propos du geste qu'il qualifie de litote, en ce que son apparence insignifiante est en réalité pleine de conséquences lourdes et/ou durables. Si l'on s'intéresse aux gestes effectués par une brodeuse, ils semblent tous similaires et répétitifs alors que chacun d'entre eux à son importance dans l'accomplissement total de l'ouvrage. Cette litote serait selon lui "le dernier univers de la féerie"¹³⁸. Le geste serait le dernier lieu où se produit la féerie, entendue ici dans le sens de monde merveilleux et de spectacle.

Barthes ne s'intéresse pas au milieu de la mode ou du textile dans cette chronique mais son propos s'y applique naturellement. Il s'intéresse au geste final, à l'aboutissement de quelque chose en un geste capital. Il explique que "l'exiguïté du geste décisif a toute une tradition mythologique". Il parle alors du mouvement de tête pour condamner à mort chez les dieux romains et du coup de baguette magique de la fée ou du prestidigitateur. Mais il oublie ici de parler de la créatrice textile, de la brodeuse et de son coup d'aiguille, de ciseaux, de pinceau, il oublie la concrétisation d'un projet artistique en une série de gestes délicats, réfléchis, pensés

¹³⁷ Ibid, p.168

¹³⁸ BARTHES Roland, *Mythologies*, op. cit., pp.67-68

qui lui confèrent là aussi une dimension mythologique. "Les gangsters et les dieux ne parlent pas, ils bougent la tête, et tout s'accomplit". Les brodeuses aussi.

Il paraissait essentiel d'accorder dans cette recherche une place amplement méritée à ces créateurs textiles passionnés et de rendre hommage à leur implication et leur talent. Leurs travaux sont le fruit d'une implication forte et une vraie passion pour leur discipline. Toutefois, un tel niveau d'engagement n'existe pas sans concession et sans rencontrer des difficultés, des obstacles propres au milieu du textile.

B • Créer quoi qu'il en coûte

1 • De la contrainte à la création : créer en ayant conscience de l'histoire ambiguë des travaux d'aiguille

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser à la broderie et à la dentelle, il y a déjà des années, c'était justement pour la beauté des productions et l'émerveillement qu'elles généraient sur moi.

Ainsi, j'ai commencé par m'intéresser à des brodeuses autour de moi, il s'agissait principalement d'amies de ma grand-mère et j'ai alors établi mon premier contact avec le monde de la broderie par le biais de femmes âgées issues d'un milieu populaire et rural. Leurs travaux étaient réalisés pour le plaisir hors d'un cadre professionnel. Des travaux d'aiguille en tant que loisir en somme, détachés d'une finalité commerciale ou utilitaire. Je les ai rencontrées, elles m'ont montré leurs travaux, et j'ai ensuite beaucoup lu sur ces pratiques et sur leurs modes d'enseignement au fil de l'histoire.

J'ai très vite compris que les travaux d'aiguille ont longtemps été un lieu d'enfermement et de contrainte pour les femmes. Dans ce cas, choisir de me mettre à faire de la broderie et de la dentelle à notre époque n'était plus anodin, cela ne pouvait plus seulement répondre à une envie, à un goût pour les belles choses, bien qu'il reste incontestable que ce fût mon point de départ. Choisir de faire des travaux d'aiguille, en ayant connaissance du lourd passé entretenu entre ces techniques et l'histoire des femmes, c'est

choisir de se positionner par rapport à ce passé. Loin d'avoir la prétention de croire que pratiquer aujourd'hui revienne à libérer la femme ou prendre le pied d'une tendance inscrite dans nos sociétés depuis des décennies, j'estime plutôt que broder aujourd'hui c'est accepter ce patrimoine largement (mais pas seulement) féminin et rendre à ces techniques leurs valeurs intrinsèques, qu'il serait vraiment dommage de substituer à une logique de domination féminine. En plus clair, je brode par choix parce que c'est une technique de grande valeur à mes yeux (il en est de même avec la dentelle, le crochet etc.), et je considère qu'en m'exerçant avec exigence, en visant l'excellence et en inscrivant cette pratique dans un cadre professionnel rigoureux, j'annihile les préjugés d'antan qui pourraient persister de nos jours. Pour autant la broderie non professionnelle requiert tout autant de respect et de bienveillance de ma part. En somme, il s'agit bien de faire de la broderie, mais pour émerveiller et l'emmener dans un registre qui n'a plus rien à voir avec un passé dans lequel broder était avilissant.

Suite à cette introduction qui me semblait primordiale, il me paraît désormais important de retracer ce passé, d'une part pour éclaircir ce que j'entends par passé avilissant, et d'autre part pour rendre hommage à ces femmes et dénoncer une logique de domination par les travaux d'aiguille, qu'il ne faut pas ignorer.

Un des premiers ouvrages que j'ai lu lors de mes recherches était *Le silence des filles* de Colette Cosnier. Il s'agit d'une étude sur la pratique de l'écriture et de la lecture chez les jeunes filles du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle, et plus particulièrement sur leur instruction et les libertés créatrices qui leur étaient allouées. Deux chapitres sont consacrés aux travaux d'aiguille, et l'on y

apprend que la pratique d'ouvrages était obligatoire pour toutes les jeunes filles. C'était une façon de les occuper utilement, elles réalisaient le linge de maison, des accessoires et des vêtements pour toute la famille. Les travaux d'aiguille étaient d'ordre strictement domestique et témoignaient d'une éducation respectable, à même de permettre à la jeune fille de trouver un mari correct. Colette Cosnier écrit : "piège à fiancé, l'ouvrage de dames n'est pas un métier : il indique seulement que les parents de la jeune personne n'ont pas lésiné pour lui donner une éducation convenable"¹³⁹. Il n'est pas question de création de motifs ou de gammes colorées, mais de travaux utilitaires pour la maison, la jeune fille devant se dévouer à sa famille et son futur foyer, l'objectif n'est pas de développer un sens artistique. Il y a une vraie "humilité du travail manuel"¹⁴⁰, le domaine de la création est réservé aux hommes à qui l'on enseigne, dès 1881 à l'école, le dessin, des notions de menuiserie, la fabrication d'objets et de jouets divers. Durant des décennies l'éducation des filles s'est cantonné à la couture, au tricot, à la broderie avec l'idée que ces techniques étaient leur domaine propre, et qu'elles s'y inscrivaient naturellement. Pourtant, Colette Cosnier souligne à juste titre qu'"il n'y a sans doute pas plus d'instinct couturier ou ménager que d'instinct maternel. Aussi les récits pour la jeunesse, où les petites filles cousent, tricotent, brodent et reprisent, veulent persuader les lectrices que c'est là l'unique domaine où il leur est permis de s'illustrer"¹⁴¹.

¹³⁹ COSNIER Colette, *Le silence des filles : de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001, p.114

¹⁴⁰ Ibid, p.229

¹⁴¹ Ibid, p.216



LARSEN Knud Erik,
Occupations de l'après-midi,
fin XIX^e siècle, huile sur
toile

travaux d'aiguille dans la sphère privée et à l'intérieur de la maison. Les jeunes filles restent à la maison pour s'occuper de leurs frères et sœurs, et assister leur mère dans les corvées quotidiennes. Ainsi toutes les femmes sont assignées à domicile, puisque les mères s'occupent des tâches ménagères, des enfants, et le temps libre qu'il leur reste est dédié à la pratique de l'aiguille qui est considérée par les hommes comme un loisir, quand bien même la finalité de chaque ouvrage vise un usage par la famille.

Ainsi, concernant l'éducation des jeunes filles, l'autrice présente le texte de Ernest Legouvé écrit en 1890 et intitulé *Une élève de seize ans*. L'autrice écrit :

«Selon lui, “la meilleure amie des jeunes filles, c'est l'aiguille, [...] qui représente non seulement le travail mais la condition des femmes”. Il s'afflige d'apprendre que des jeunes mondaines n'ont pas de dé, cet accessoire que des orfèvres traitent en bijou, tout en lui gardant son caractère utilitaire. Citant pêle-mêle les noms de Pénélope, d'Arachné, de la femme forte de la Bible et de la reine Mathilde, Ernest Legouvé en arrive à souhaiter “la canonisation de sainte Aiguille”.»¹⁴³

Le monde de la couture devrait être un ravissement pour toute jeune fille, l'auteur est outré que certaines d'entre elles se passent de ces activités qu'il considère essentielles et gratifiantes. Il évoque des mythes que cette étude valorise également, mais si je

En effet, un des enjeux principaux de cet ouvrage est de démontrer que toute la littérature féminine de jeunesse de l'époque converge vers l'idée qu'il faut pratiquer des ouvrages de dames pour mener à bien sa vie de future ménagère. Colette Cosnier prend l'exemple d'une héroïne de ce type de récit, qui effectue un apprentissage auprès de professionnelles du textile, mais attention, le texte précise bien qu'elle n'y va pas pour devenir à son tour professionnelle : “elle va entrer en apprentissage chez une lingère, puis chez une couturière, non pour acquérir une formation professionnelle, mais pour apprendre le savoir-faire indispensable à une bonne ménagère”¹⁴². Il n'est question que de

¹⁴² Ibid, p.219

¹⁴³ Ibid, p.222

les évoque pour montrer toute la richesse de ces techniques, il les évoque lui dans un esprit conservateur, comme s'il était du devoir des femmes de s'aligner sur ces personnages saints et assujettis à leur ouvrage qu'il prend en modèle. Il tente alors de donner du prestige aux travaux d'aiguille. Et il est vrai qu'ils en ont, mais bien peu lorsqu'ils sont le fruit d'une contrainte et non d'un choix. En définitive, ce n'est pas la portée finale de l'ouvrage qui fait sa valeur, mais le plaisir pris à le faire, la volonté de s'intéresser à la technique et l'enrichissement personnel qu'elle procure.

De ce fait, le texte de Colette Cosnier permet de prendre connaissance de la position qu'ont eue les travaux d'aiguille dans un cadre domestique pur. Il est maintenant intéressant, et essentiel en tant que designer textile, d'étudier la position qu'ils ont eue dans un cadre professionnel et dans une logique marchande, notamment à l'époque préindustrielle. Je souhaite ici exposer le contraste entre le luxe et la valeur des productions textiles féminines, et les conditions de vie des travailleuses ou l'estime qui leur est accordée.

Revenons quelques instants à un exemple littéraire. Le roman *Au Bonheur des Dames* de Zola (1888) est très parlant au sujet des conditions de vie des travailleuses textiles. En particulier dans un extrait dans lequel Mme Desforges présente à ses amies un éventail en dentelle faite à la main. Elles se le font passer, l'admirent et commentent sa qualité. Ses amies sont plutôt habituées à des éventails en dentelle mécanique qu'elles achètent dans les grands magasins, celui de Mme Desforges est de meilleure facture et a été fait par une artisane, une "ouvrière du pays"¹⁴⁴. À

¹⁴⁴ ZOLA Émile, *Au bonheur des dames*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999, p.93

cette époque, les bourgeois s'enrichissent grâce à la révolution industrielle et peuvent alors acquérir des objets raffinés tandis que des femmes bien plus modestes occupent des rôles d'ouvrière. Il est étonnant de lire que la dentelle est artisanale car depuis 1844 (l'action se déroule en 1864 et 1869) une machine permet d'imiter parfaitement la dentelle aux fuseaux. La production mécanique se développe condamnant grandement la production manuelle, sinon pour quelques pièces de prestige.



GERVEX Henri, *Cinq heures chez Paquin*, 1906, huile sur toile, 111,7x172,7cm, Collection particulière

Ceci souligne la fortune de Mme Desforges qui peut se permettre de faire appel à une dentellière pour ne pas se contenter de dentelle machine. Les sommes énoncées dans cet extrait sont exorbitantes : la dentelle a coûté vingt-cinq francs. Il faut savoir que dans les années 1860, un ouvrier dans l'industrie de la soie gagne environ 2,23F/jour et un ouvrier dans l'industrie du coton 1,67F/jour. Le prix de la dentelle qui habille cet éventail équivaut donc à plus de 11 jours de travail de l'ouvrier de la soie et presque 15 jours pour celui du coton. Quant à la monture de l'éventail, qui est à 200 francs, elle représente plus de 89 jours de travail pour l'ouvrier de la soie et plus de 119 jours pour l'ouvrier du coton¹⁴⁵. Le recours à des artisans soigneux créant des pièces de meilleure qualité que l'industrie attire, mais en même temps les ouvrières vivent difficilement. Il semble qu'au XIX^e siècle, tous les corps de métiers liés au textile soient concernés par cette misère. La dévideuse ne profite pas du tissu dont elle est à l'origine, et l'éventailliste ne jouit pas de l'objet qu'elle construit. Les ouvrières travaillent dans des conditions épouvantables; pour le précurseur de la sociologie et de la médecine du travail Louis-René Villermé : "Il serait difficile de se faire une idée de l'aspect sale, misérable des femmes employées au tirage de la soie, de la malpropreté horrible de leurs mains, du mauvais état de santé de beaucoup d'entre elles, et de l'odeur repoussante [...] qui s'attache à leurs vêtements, infecte les ateliers, et frappe tous ceux qui les approchent"¹⁴⁶. Denise, l'héroïne du

¹⁴⁵ CHANUT Jean-Marie, EFFER Jean, MAIRESSE Jacques, POSTEL-VINAY Gilles, "Les disparités de salaires en France au XIX^e siècle", *Histoire & Mesure*, volume 10 - n°3-4. *Consommation*, 1995. En ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/hism_0982-1783_1995_num_10_3_1562 (Consulté le 13/11/2020)

¹⁴⁶ VILLERMÉ Louis-René, *Tableau de l'état physique et moral des ouvriers employés dans les manufactures de coton, de laine et de soie*, Paris, J. Renouard, 1840, p. 354

roman n'est pas épargnée non plus, elle connaît des moments extrêmement difficiles en tant que vendeuse : "C'était pour elle une misère noire, la misère en robe de soie. Souvent elle devait passer la nuit, elle entretenait son mince trousseau, reprisant son linge, raccommodant ses chemises comme de la dentelle. [...] Et rien à elle, pas un sou, pas de quoi acheter les menus objets dont une femme a besoin ; elle avait dû attendre quinze jours pour renouveler sa provision de fil et d'aiguilles"¹⁴⁷. On remarque ici que bien que ce ne soit pas son métier, Denise sait coudre et faire de la dentelle, et qu'un kit d'aiguilles est considéré comme essentiel pour toute femme.

¹⁴⁷ ZOLA Émile, *Au bonheur des dames*, op.cit., p.163



Une filature de Tulle à Calais, carte postale de 1910



VILLARD Joseph, carte postale de 1902, collection Georges Bouguéon. Le photographe breton réalisait des mises en scène de vie quotidienne, caricaturant la détresse d'une population.



THÉZAC Jacques de, *L'atelier-ouvroir du Passage-Lanriec*, Photographie de 1910, Musée Départemental Breton, Quimper.

Source : Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.33

Je souhaiterais par la suite développer un épisode historique réel, évoqué brièvement plus tôt dans cette étude. Il s'agit de la grave famine de la pomme de terre en Irlande. Au XIX^e siècle, la pomme de terre et le lait constituent les aliments de base des Irlandais, des mauvaises récoltes sont alors dramatiques. De 1845 à 1850, le mildiou ravage les récoltes et engendre 1.500.000 victimes¹⁴⁸. Pour tenter de pallier cette catastrophe humaine mais aussi économique, des dentellières ouvrent des ateliers et forment des irlandaises à produire avec elles la fameuse dentelle d'Irlande, une dentelle réalisée au crochet, afin de la vendre aux classes plus aisées. Certaines familles émigrent jusqu'en France pour s'installer en Bretagne, partout, "des ateliers se créent, tout le monde veut apprendre à faire cette dentelle salvatrice"¹⁴⁹. C'est que la Bretagne connaît aussi une disette à cette époque, la région vit du commerce de la sardine et la pêche est très mauvaise au début du XX^e siècle. Les classes sociales se mélangeant peu, toutes les femmes de classes populaires peuvent vendre à celles des classes aisées. Ainsi, des personnes charitables, des dentellières, ont "imaginé des solutions originales", "en mettant en place l'apprentissage de la dentelle au crochet, elles ont aidé à vaincre la famine et la misère, permettant aux nécessiteux d'être sauvés par la dentelle"¹⁵⁰. Elles ont produit des ouvrages raffinés à l'aide d'un savoir-faire complexe et rare alors même qu'elles vivaient dans une grande misère. S'en est suivie toute une tradition, pendant des décennies et dans ces deux régions, de production par les femmes

¹⁴⁸ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.10

¹⁴⁹ Ibid, p.7

¹⁵⁰ Ibid, p.9

de la dentelle d'Irlande dans un but purement économique, pour subsister. Preuve en est cet article paru dans la revue *L'Action Libérale de Quimper* le 16 septembre 1905, à l'occasion de la Fête des filets bleus du 10 septembre 1905 à Concarneau :

“Là, c'est une vraie révélation. Combien peu de gens se doutaient des ravissantes dentelles bretonnes exécutées depuis un an par les ouvrières de Lanriec et de Concarneau? On les connaissait bien à Paris, ces dentelles qui ont fait fureur à la grande fête des Tuileries, en juin dernier. Mais pas chez nous ! Cette exposition, la première dans le pays, sera certainement le point de départ d'une ère de prospérité pour cette œuvre excellente, dont le but unique est de procurer pendant l'hiver un travail rémunérateur aux mains inoccupées des femmes et filles de marins.”¹⁵¹

Il est question d'assurer un complément de revenu aux familles, pas de cultiver une compétence créative, ni de valoriser cette production. Le journaliste ne cache pas le fait qu'il ignorait tout de ces pratiques, comme si on ne portait pas d'intérêt et qu'on ne mettait pas en lumière ces femmes aux doigts de fée. Il reconnaît la beauté des productions, mais la cantonne à un but économique, il semble s'intéresser seulement à l'enrichissement qu'elles peuvent procurer aux familles voire aux villes. Pour autant, l'exploitation de ces femmes est de plus en plus reconnue. Mademoiselle Delpierre, première conservatrice du Palais Galliera affirme en juin 1990 que: “La dentelle a donné lieu à une exploitation des femmes. Les

¹⁵¹ Ibid, p.44

entrepreneurs les tenaient en leur fournissant le fil, qu'elles avaient le plus grand mal à trouver autrement. Elles étaient obligées de travailler pour eux au prix qu'ils décidaient, et gagnaient très peu”¹⁵². Pauvreté et privation, tel était le quotidien des dentellières qui ont fourni des dentelles aux plus grands magasins parisiens et accessoirisé des dames de la haute société.

¹⁵² Ibid, p.83



Bordure de nappe en dentelle d'Irlande, années 1920, collection particulière

Ensuite, je tiens à présenter brièvement un exemple historique portant sur l'effacement des travailleuses textiles. Cet exemple concerne une pièce textile mondialement connue : la tapisserie de Bayeux. C'est une œuvre majeure réalisée entre les années 1070 et 1080, retraçant finement l'épopée de Guillaume le Conquérant, duc de Normandie, devenu roi d'Angleterre en 1066 à l'issue de la bataille d'Hastings. Elle mesure près de 70 mètres de long et consiste en une longue frise d'illustrations brodées à l'aiguille.



La tapisserie de Bayeux est conservée au Musée de la Tapisserie de Bayeux (source de la photographie).

Il serait alors techniquement plus correct de l'appeler la "broderie de Bayeux". Cependant Clare Hunter explique que durant les siècles suivant sa réalisation, la broderie est plus valorisée que la tapisserie; donc en lui refusant son statut de broderie, on dévalue sa nature¹⁵³. On lui refuse le titre de broderie qui est trop valorisant car la broderie est alors du côté de la noblesse, de la richesse. C'est un travail royal et grandiose, d'où l'attribution de sa réalisation à la reine Mathilde et ses dames de compagnie.

¹⁵³ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, op. cit., pp.7-9

GUILLARD Alfred,
*La Reine Mathilde
travaillant à la Telle du
Conquest*, 1848, huile
sur toile, Musée Baron
Gérard, Bayeux



Cette attribution va peu à peu disparaître lorsque la broderie va devenir tapisserie. Le fait de l'appeler "tapisserie" l'éloigne des critiques ciblant la technique mauvaise ou grossière¹⁵⁴. Pendant un moment, c'est son ancienneté seulement qui lui donne de l'intérêt auprès des savants et qui conditionne sa préservation, pas sa technique. En outre, il est très difficile d'être sûre de l'identité des réalisatrices, l'attribution à la reine Mathilde est séduisante car elle participe de la valorisation de l'œuvre et alimente le mythe de la brodeuse d'exception mais elle repose sur des sources historiques peu fiables. Ce qui semble évident c'est que de nombreuses mains ont participé à sa réalisation. Lucien Musset, historien médiéviste, estime qu'elle a nécessité environ quarante brodeuses travaillant pendant deux ans¹⁵⁵. L'œuvre a éclipsé les artistes à son origine qui sont tombées dans l'oubli, elles ne sont pas mentionnées dans le musée de Bayeux qui s'attache davantage à nommer les points, les plantes tinctoriales employées, et surtout à identifier les scènes et les personnages historiques. On valorise davantage la tapisserie pour son récit de guerre que pour ses créatrices. Clare Hunter songe avec mélancolie aux heures de travail, aux difficultés rencontrées, aux coulisses de la production dont il est quasiment impossible de retrouver trace. Mais ce que je trouve intéressant dans son propos, c'est qu'elle ne jette pas la pierre aux gérants du musée ou aux historiens, tout comme elle ne s'insurge pas contre une machinerie misogyne, elle s'emploie

¹⁵⁴ Ibid, p.11

¹⁵⁵ MUSSET Lucien, *La Tapisserie de Bayeux*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, coll. "La voie lactée", 2002, p.43

simplement à montrer un oubli culturel généralisé¹⁵⁶. Généralisé à tel point qu'il a également touché les tissus des grandes reines et de nombreuses autres étoffes prestigieuses qui ont été conservées sans ménagement, voire perdues, retrouvées par hasard, parfois très récemment¹⁵⁷. En plus des créatrices, ce sont également les tissus en eux-mêmes qui ne sont pas toujours considérés avec soin, mais pliés, mis au rebut, et donc abîmés, perdus. Lucien Musset estime d'ailleurs que l'on a perdu environ 1,50 m de la Tapisserie à force de "manipulations médiévales et modernes"¹⁵⁸. Il y a des tissus et des travaux d'aiguille dans de très nombreux musées dans le monde entier, mais l'on sait rarement, pour ne pas dire jamais, qui en est à l'origine. L'histoire ne s'est pas attachée à répertorier l'identité de ces femmes qui ont dédié une part de leur vie à la réalisation de textiles qui font partie d'un patrimoine très riche et précieux de nos jours. Clare Hunter félicite le fait qu'internet et les réseaux sociaux aient rendu accessibles de nombreuses archives concernant travaux d'aiguilles et permis de partager et faire connaître des créatrices et leurs créations plus facilement, sans devoir attendre une reconnaissance des galeries et musées¹⁵⁹.

Par conséquent, l'ouvrage sur la dentelle d'Irlande insiste, à juste titre, pour rappeler qu'"au-delà des modes et des inspirations artistiques, au-delà d'une dimension esthétique,

¹⁵⁶ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, op. cit., p.12

¹⁵⁷ Ibid, p.293

¹⁵⁸ MUSSET Lucien, *La Tapisserie de Bayeux*, op.cit., p.19

¹⁵⁹ HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, op. cit., p.292

son histoire est sous-tendue par des drames humains”¹⁶⁰. Ainsi, lorsque Colette Cosnier conclut son livre en disant qu’“il faut se méfier de la nostalgie”¹⁶¹, je comprends ce qu’elle veut dire. Je me laisse facilement charmer par les anciens ouvrages de dames, les vieux livres de modèles, les cartes postales montrant des dames à l’ouvrage et j’en viens vite à fantasmer leur existence et leur mode de vie. C’est ce que je démontrerais en première partie de cette étude avec les cartes postales de Constant Puyo et les photographies de Charles Fréger. Et comme je l’expliquais, ce n’est pas grave de fantasmer ces femmes et leurs ouvrages, ce qui le serait c’est de résumer leur existence à ces fantasmes, à ces vues de l’esprit déformées et non conformes à la réalité.

Je juge important dans ma pratique du design textile d’avoir conscience de l’histoire malheureuse des travaux d’aiguille tout en étant capable de me laisser porter par le charme des productions d’antan. Il est également important de savoir que la création textile, quelle qu’elle soit, est un travail exigeant, qui demande patience, minutie et flexibilité. C’est notamment le cas dans le milieu de la mode.

¹⁶⁰ Association “Dentelles d’Irlande bretonnes”, *De la crise de la sardine à l’âge d’or de la dentelle*, op. cit., p.123

¹⁶¹ COSNIER Colette, *Le silence des filles : de l’aiguille à la plume*, op.cit., p.316

2 · La mode et l’impératif de réussite

Dans le cadre des travaux textiles pour la mode, c’est d’autant plus le cas qu’ils sont soumis à une logique de séduction. Les projets doivent plaire pour se vendre. Ils sont le résultat d’un investissement personnel et intellectuel important. Lors de mon stage au sein de l’atelier Baqué Molinié, j’ai eu un échange riche et intéressant avec Victor, Laetitia, Lydie et Agathe. Il me faut préciser que l’atelier est divisé en deux types de productions : une qui découle directement de demandes de clients, et une qui concerne des textiles que l’atelier produit en interne dans le but de constituer une bibliothèque d’échantillons aux styles variés, afin de montrer un panel de compétences et de manifester la créativité de l’équipe. Je les ai alors questionnés sur leur marge de liberté quant à la création de ces échantillons, tous plus beaux et plus originaux les uns que les autres. Ils m’ont alors expliqué qu’ils ne font jamais de création avec comme seule finalité la création pure, tout est pensé dans la logique de ce qui peut plaire à des commanditaires. C’est ce deuxième type de travail qui m’intéresse ici.

L’aspect séduisant et beau de l’échantillon passe avant tout. Ils s’emploient à trouver un juste équilibre entre leurs envies, inspirations et goûts, et les attentes et styles des maisons de couture. Je trouve que le pari est très finement réussi, chaque échantillon est reconnaissable, on sent la patte, la signature Baqué Molinié, alors même que l’on imagine sans mal ces échantillons développés pour certaines marques. Concrètement, Victor m’explique qu’ils ont parmi leurs fournitures les tissus (et donc les couleurs et

matières) du moment, car comme ils travaillent avec la mode ils les reçoivent de la part de grandes maisons. Ils partent donc d'une base sûre, qui plaira forcément, qu'ils travaillent avec des motifs et des matériaux qui leur sont propres. On revient encore une fois à la figure d'Angélique qui parvient à développer son univers à l'intérieur d'un cadre plus ou moins contraint. Cette façon de travailler force à stimuler sa créativité, à trouver des solutions pour s'approprier l'échantillon. Il y a un vrai effort intellectuel et créatif, qui n'est pas donné à tous, qui marque l'excellence et le panel de compétences de l'atelier. Victor me confie que cela engendre tout de même des frustrations, ils ont parfois des idées qu'ils ne peuvent mener à bien car ils savent qu'elles ne trouveront pas preneurs, ou bien les matériaux et inspirations des clients ne leur conviennent pas vraiment, ne correspondent pas à ce qu'ils ont envie de produire. Victor me dit "les clients construisent aussi l'imaginaire de l'atelier", c'est un travail conjoint alors même que l'atelier est indépendant. Il y a de vraies exigences avec lesquelles il faut composer dans le monde professionnel. Il faut faire preuve d'une grande capacité d'adaptation et de flexibilité pour bien mener à bien un projet, satisfaire un partenaire, voir son travail se concrétiser.

Lorsque Nicolas Boileau écrit dans *L'Art poétique* (1674) "Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage"¹⁶², il s'adresse aux auteurs de textes, mais l'adage est tout à fait transposable au milieu textile où l'on travaille d'ailleurs fréquemment sur un

¹⁶² HUBERT Jean-Pierre, *J'aime les mots*, "Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage", publié le 26/01/2021. URL : <https://jaimelesmots.com/vingt-fois-sur-le-metier-remettez-votre-ouvrage/> (consulté le 27/02/2022)

métier. Le monde de la mode et de ses métiers d'art est un monde rigoureux qui demande une grande patience et un grand amour pour sa pratique. Il demande un engagement total du corps et de l'esprit pour produire des choses parfois minuscules, d'allure frivole ou "inutiles". Il ne faut pas avoir peur de passer des heures à des ouvrages qui se déploient alors dans le temps mais pas dans l'espace. C'est ce dont parle Mylène Salvador lorsqu'elle évoque le décalage entre l'ampleur du travail que demande une dentelle et sa réalité physique. Elle décrit les dimensions de la zone de travail de la dentellière : «depuis [l]e coussin, plusieurs dizaines de fils s'échappent, enroulés aux extrémités autour de petits fuseaux en bois, étalés sur le devant de la table comme un éventail. Tous ces fils se retrouvent rassemblés au milieu du coussin, dans un minuscule espace de quelques centimètres carrés à peine, entrelacés au beau milieu d'une armée d'épingle, toutes piquées sur un "carton", le dessin à réaliser qu'on distingue au-dessous des fils. Au-delà des épingles apparaît miraculeusement un ruban de dentelle, de 3-4cm de large, pas plus»¹⁶³.

¹⁶³ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.10-11



GARCIA Hannah, Échantillon de dentelle aux fuseaux en cours de réalisation, photographie postée sur Instagram le 05/03/2022, @diaphanous_lace

Il faut donc déployer des trésors de patience, de calme, faire confiance à ses yeux, ses mains, ses gestes pour finalement voir apparaître une dentelle au bout de nombreux entrecroisements de fuseaux. Cette attitude dans le travail impacte forcément un mode de vie tout entier, une façon d'être. En ce sens, Guillaume Erner cite une phrase que Baudrillard a écrite dans *Actes de la recherche en sciences sociales* : “La vision du monde d'un vieil artisan ébéniste, sa manière de gérer son budget, [...] ses choix vestimentaires, sont tout entiers présents dans son éthique du travail scrupuleux et impeccable, du soigné, du figolé”¹⁶⁴. Travailler avec rigueur conditionne son mode de vie et de fonctionnement même pour des tâches courantes.

Choisir ces métiers-là c'est choisir une vie particulière rythmée par des idées de perfection, d'idéal et de beau. Cela peut même aller jusqu'à des dérives conséquentes. Focillon est davantage partisan de l'activité manuelle en ce qu'elle peut être le lieu de l'imperfection, du hasard et de l'inattendu. Pour lui la quête de la maîtrise absolue n'est pas l'aboutissement idéal du travail manuel. Il va même jusqu'à écrire : “ce que nous appelons perfection, est-ce donc une vertu d'esclave ?”¹⁶⁵. Ce qui peut sembler extrême et dévalorisant, mais quand on pense aux heures d'apprentissage, aux heures de recherche et de production pour une pièce de défilé qui finalement, n'est pas sélectionnée par le couturier et ne sera jamais révélée au public, il n'est pas interdit ni insensé de se poser ce genre de questions — sans forcément confirmer cette hypothèse, mais simplement se poser la question

¹⁶⁴ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.82

¹⁶⁵ FOCILLON Henri, *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, op. cit., p.126

du rapport entre l'investissement et la charge de travail requis, et la réalité de ce que devient la pièce. Cela revient également à se demander, en tant que créatrice textile, si ce qui est important pour moi c'est la pratique pure, le temps passé à l'ouvrage ou bien la pièce en elle-même et son devenir une fois réalisée. Je ne suis pas sûre d'avoir réponse à cette question, je crois que les deux aspects sont pour l'instant importants pour moi. En revanche, je sais qu'il sera important pour moi, dans ma pratique professionnelle à venir, de pouvoir m'investir personnellement dans les réalisations. À l'instar d'Angélique ou de l'atelier Baqué Molinié, j'aspire à pouvoir faire ressurgir une part de mon univers dans mes réalisations, quand bien même elles seraient de l'ordre de la commande. Pour autant, je comprends le personnage du peintre, Basil Hallward, dans *Le Portrait de Dorian Gray* lorsqu'il clame qu'un peintre doit s'effacer totalement dans son œuvre. Il affirme en effet : “Un artiste doit créer des choses belles, mais ne doit rien y mettre de sa vie. Nous vivons à une époque où les gens traitent l'Art comme si ce devait être une forme d'autobiographie. Nous avons perdu le sens abstrait de la beauté”¹⁶⁶. Bien qu'extrême, ce propos est intéressant car le fait de tenir une distance entre sa vie, sous-entendue sa vie privée, et son travail ne signifie pas produire un art objectif. Hallward ne prône pas un art détaché de son créateur, mais plutôt un art qui s'intéresse au sujet, au thème abordé et pas un art nombriliste. Un art objectif est de toute façon impossible, toute œuvre est forcément subjective car produite par un individu conscient, par une subjectivité. Même les tableaux réalistes de Courbet disent quelque chose de lui. C'est aussi le cas des créations vestimentaires

¹⁶⁶ WILDE Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Évreux, Gallimard Jeunesse, Folio Junior, 2000, p.24

de Jacqueline. Elle était l'habilleuse personnelle de Dalida et habitait à l'étage de sa maison de Montmartre pour être aux petits soins de sa protégée. Pour autant, elle n'était pas éclipsée par ses créations, elle dévouait sa vie à Dalida et donc à son travail¹⁶⁷, mais il est certain que ses créations sont reconnaissables entre mille, qu'elle y apportait sa singularité.

Revenons alors à des considérations plus strictement liées à la mode. Mine Vergès confirme mes impressions sur la mode et les témoignages que j'ai pu recueillir. Je précise que son travail s'inscrit dans une logique de réponse à des commanditaires, elle ne produit pas sans commande. Elle écrit que pour être costumier, il faut un "amour inconditionnel pour le spectacle, les matières et les gens"¹⁶⁸, mais pas seulement, il faut aussi "déployer des trésors de patience, donner l'impression que tout est facile même quand c'est loin d'être toujours le cas". Dans ses mémoires, elle raconte plusieurs anecdotes phares à ce sujet, qui montrent l'implication dont elle doit faire preuve pour mener à bien un projet. Elle explique qu'en tant que costumier, "mieux vaut être réactif"¹⁶⁹, les demandes arrivent souvent au dernier moment, et peu importent les contraintes techniques qu'elles engagent. Elle cite par exemple une collaboration avec Thierry Mugler, spécialiste dans l'emploi de matériaux autres que textiles. Elle a réalisé à la main des robes en métal et en latex, et a alors dû improviser des techniques d'assemblage sans passer par la couture car il est impossible de

¹⁶⁷ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., p.70

¹⁶⁸ Ibid, p.53

¹⁶⁹ Ibid, p.56

piquer ces matériaux. Sans avoir un temps vraiment consacré à la recherche et à l'expérimentation, il lui a fallu trouver des solutions qui fonctionnent rapidement. Elle cite également les difficultés rencontrées lors de la réalisation du costume de Monica Bellucci pour le film *Astérix et Obélix* en 2002, un costume tout en crin de cheval, matière inconnue dans sa carrière de styliste et demandant donc un temps de travail difficile à maîtriser. "Dans ce type de situation, allez donc établir un devis !", écrit-elle.

Elle affirme alors qu'une autre qualité du costumier est l'humilité, car il arrive qu'il faille passer des nuits entières à broder pour que le costume soit prêt. Là, la créatrice s'efface, passe sa vie personnelle en second plan, comme le préconise Hallward. Et les anecdotes de Mine Vergès continuent de confirmer la mise en pratique de cette théorie artistique. C'est avec amusement que j'ai lu celle concernant les strings en jean du Crazy Horse¹⁷⁰. Il a été demandé à Mine Vergès de réaliser une série de strings en jean pour un tableau de la prochaine revue du cabaret. Avec Monique, sa première d'atelier, elles ont écumé les marchands de tissus, rassemblé une cinquantaine d'échantillons de jean différents, en vain. Aucun ne convenait au couturier qui a ensuite remarqué la jupe en jean de Monique... Elle l'a alors sacrifiée pour le bien du projet et la réussite de la commande. La perfection, le ton exact du jean recherché passait avant tout. La costumière termine cette histoire en racontant avec humour que lors de la représentation, les lumières de la salle ont transformé ce bleu tant convoité en rose vif... C'est le caractère intraitable du couturier qui a mené à ce malheureux fiasco, car plus tôt dans cet ouvrage, la costumière

¹⁷⁰ Ibid, p.57

explique avec soin que le travail de costume est exigeant, en particulier pour des questions de lumière. Elle écrit : “[il faut] s’adapter à la nature des tissus – certaines lumières pouvant se révéler désastreuses. J’ai vu des velours noirs virer au vert et le violet d’une soutane d’évêque devenir écarlate”¹⁷¹. Mine a dû taire ses compétences et son expérience devant la volonté du couturier du cabaret, elle n’aurait peut-être pas choisi ce jean-là d’elle-même, ou alors, sachant la puissance de l’éclairage rose, elle n’aurait pas été pointilleuse sur la qualité du bleu du jean. Elle a l’habitude de faire attention aux détails et de faire des recherches poussées pour que les costumes soient impeccables. Elle a eu le temps, au fil des projets, de faire face à diverses situations et a ainsi gagné une expérience de terrain conséquente, elle explique par exemple qu’“au cinéma, où les cadrages sont plus serrés, aucune négligence n’est tolérée puisque le moindre détail est visible. Et l’on doit souvent s’appuyer sur des recherches documentaires, historiques et iconographiques avant de s’attaquer aux formes et aux couleurs des costumes”¹⁷². Le travail de création textile apparaît alors intrinsèquement lié à l’étude de disciplines annexes au monde des arts appliqués, telles que l’histoire ou la littérature, c’est l’ensemble des documents sources à propos du passé qui permettent de nourrir la conception et la confection d’un projet nourri, ambitieux, riche.

En définitive, être créateur textile c’est faire le choix d’un métier particulier. Il était important pour moi de montrer que le

monde de la mode et des travaux d’aiguille n’est pas qu’un milieu d’enchantement, il l’est par bien des aspects, mais comme tout domaine professionnel, il est également sujet à des contraintes et des désillusions. C’est aussi un métier particulier car l’on parle parfois de “métier-passion”. Il est vrai que j’imagine mal quelqu’un choisir cette voie sans un vrai enthousiasme pour les matières, les formes, les motifs, pour l’échantillonnage, la recherche du projet idéal mais aussi pour les couleurs. Ainsi, l’un des paramètres incontournables lors de la mise en place d’un projet textile est le choix des couleurs employées.

¹⁷¹ Ibid, p.44

¹⁷² Ibid, p.45

C • Le terrain des ouvrages de dames et de la mode :
conception de gammes chromatiques

1 • Construire ses gammes d'après observation de la
nature

Il n'existe pas d'ouvrages qui fassent abstraction d'un choix chromatique, tout simplement car toute matière est colorée. Ce choix peut être de plusieurs natures, motivées par différentes raisons : goût personnel, référent existant, fidélité à une famille de couleurs etc. Dans la dentelle aux fuseaux – mais c'est aussi le cas pour d'autres techniques du fil – le choix du fil est la première étape qui suit le choix du motif. En fonction du motif, je choisirai un fil plus ou moins épais, plus au moins brillant, plus ou moins raide. En choisissant ce fil, je choisis obligatoirement sa couleur. Et bien que j'aie démontré auparavant la primauté du blanc dans le cadre de cette technique, il existe tout un courant de pratiquantes qui emploient des couleurs dans un but précis : être fidèle aux couleurs de la nature.

En effet, les motifs végétaux et floraux sont abondants dans les modèles et la culture de la dentelle. Nombreuses sont les dentellières à m'avoir confié dans le questionnaire être attentives aux couleurs des végétaux et à tenir à reproduire les teintes exactes dans leurs ouvrages. Lors d'une rencontre avec les membres de l'association en octobre 2021, j'ai rencontré Brigitte, qui réalise une dentelle de Bayeux d'une finesse incroyable — toutes les

dentellières m'ont vanté ses qualités. À juste titre, car Brigitte Moulin m'a ensuite envoyé quelques images de ses réalisations et je reste très admirative des détails de ses dentelles. Il est vrai qu'elles sont d'une grande finesse, son expertise technique est épatante, mais en plus, elle réalise des motifs floraux aux couleurs vibrantes. Lors de cette rencontre elle m'a expliqué acheter des fils de soie grège (donc brute) et les teindre elle-même afin d'obtenir les nuances exactes des motifs floraux. Cette démarche me touche car elle atteste d'un grand souci du détail et d'une attention accrue à la nature, référent modèle par excellence.



MOULIN Brigitte, Dentelle aux fuseaux, patrons chantilly de U. Voelcker, fils de soie plate 150 deniers de chez Bart et Francis et soie noire 2/20.

Dans le questionnaire, quand je demande “comment choisissez-vous les couleurs de vos fils ?”, si certaines citent plusieurs méthodes, plusieurs raisons, nomment différentes familles de couleurs, Brigitte est ferme, elle écrit “Réalisme par rapport à la nature. J’aime les couleurs vives et chaudes”. Dominique quant à elle écrit qu’elle souhaite “respecter le réalisme des fleurs”. Virginie Malaise, dont j’ai mentionné l’attrait pour les toniques précédemment, explique être aussi partisane d’une certaine vérité de la nature. Elle écrit en effet : “Si le motif est animalier ou facilement identifiable (fleurs, arbres ou thème), j’essaye de me rapprocher des couleurs généralement admises : je ne ferais pas, intuitivement, une sauterelle rose bonbon ou une grenouille bleue ou un serpent bleu, même si je sais que ces animaux existent pour de vrai dans ces couleurs !”. Au-delà du domaine végétal, Virginie puise dans la nature des motifs animaliers, et elle affirme ici tenir à ce que ces couleurs soient crédibles, d’où l’interdiction qu’elle s’impose de réaliser des animaux bariolés aux couleurs excentriques, même lorsqu’ils correspondent à la réalité. Ils ne sont pas “généralement admi[s]”, alors elle se cantonne à un registre de couleur qui parle plus facilement à l’imaginaire collectif.

Cette méthode de sélection de gammes colorées vise à considérer la nature comme inégalable, elle serait capable de produire les plus belles teintes et les plus belles harmonies. Cela rejoint ce qu’exposait déjà Kant en 1790 dans *Critique de la faculté de juger*, lorsqu’il établit la différence entre beauté libre et beauté adhérente¹⁷³. Pour lui, la beauté adhérente pourrait être un homme

¹⁷³ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846. En ligne. Exporté de Wikisource le 06/02/2017, p.38

ou un bâtiment. L'architecture, qui est une partie essentielle de l'art, serait de l'ordre de la beauté adhérente car elle doit remplir un cahier des charges. Un édifice a toujours une fonctionnalité. Cela n'exclut pas la beauté de l'édifice, mais la beauté va être confrontée à l'aspect fonctionnel. Lorsque Kant place un homme sur le même plan, c'est qu'il n'envisage pas ici un rapport neutre ou immédiat à ce dernier. Il imagine un rapport culturel et moral, qui correspond à un certain idéal de ce que doit être un homme, même s'il peut varier. Avec la beauté adhérente, il est alors question de l'idéal du beau, pas d'une observation ou d'une représentation spontanée. En revanche, et c'est ce qui est intéressant pour mon étude, la beauté naturelle est quant à elle caractérisée par sa spontanéité. Elle est sans prérequis, c'est une beauté dont l'expérience est immédiate et qui ne présuppose pas une connaissance préalable voire une compétence préalable. C'est une expérience d'un plaisir esthétique ressenti spontanément face à un objet, en particulier un objet naturel. Pour Kant, la beauté libre s'incarne au mieux dans la nature et plus précisément dans le végétal et le floral. En cela, les beautés de la nature sont l'exemple paradigmatique de la beauté libre.

“Les fleurs sont de libres beautés de la nature ; on ne sait pas aisément, à moins d'être botaniste, ce que c'est qu'une fleur ; et le botaniste lui-même, qui reconnaît dans la fleur l'organe de la fécondation de la plante, n'a point égard à cette fin de la nature, quand il porte sur la fleur un jugement de goût. Son jugement n'a donc pour principe aucune espèce de perfection, aucune finalité interne à laquelle se rapporterait l'union des éléments divers. [...] Dans l'appréciation d'une

beauté libre (considérée relativement à sa seule forme), le jugement de goût est pur ; il ne suppose point le concept de quelque fin à laquelle se rapporteraient les divers éléments de l'objet donné et tout ce qui est compris dans la représentation de cet objet, et par laquelle serait limitée la liberté de l'imagination qui se joue en quelque sorte dans la contemplation de la figure.”¹⁷⁴

Nul besoin d'être expert du monde végétal pour apprécier toute sa beauté. Kant pressent l'objection qu'on pourrait lui faire: celle d'un double rapport à la nature, spontané et savant. Le botaniste connaît la fleur, il maîtrise ses explications scientifiques, mais ce n'est pas le cas du spectateur ordinaire qui ne raisonne pas quand il trouve une fleur belle. Kant explique que le botaniste, non seulement identifie la beauté libre, mais peut y déceler également la beauté adhérente, le caractère adéquat de la forme à la fonction de la fleur, pour ce qui est de la reproduction par exemple. Ainsi, les dentellières qui s'astreignent à identifier et reproduire les couleurs de la nature sont sous le joug de la beauté libre, et peut-être n'est-il pas insensé de considérer que leur travail de transposition de la nature en dentelle participe d'une forme de travail autour de la beauté adhérente. En soumettant le motif naturel au jeu savant des croisements de fils de la dentelle aux fuseaux, elles rendent intelligibles et idéales ces fleurs et ces compositions végétales. Elles les rationalisent tout en rendant hommage à la perfection de la nature. Comme la plupart des gens, elles n'ont pas de connaissances spécifiques liées à la botanique mais ont des connaissances liées à

¹⁷⁴ Ibid

la dentelle qui leur permettent de la structurer et de la codifier. C'est ensuite la qualité de leur sens d'observation qui leur permet de retranscrire au mieux les couleurs observées. Ainsi, Brigitte emploie différentes qualités de verts pour les tiges et les feuillages, un rouge chatoyant pour un coquelicot et un violet profond pour une pensée.



Mary Delany était une brodeuse anglaise du XVIII^e siècle passionnée par les fleurs. Elle a réalisé une grande collection de planches botaniques ainsi que des broderies magnifiques et très fines de motifs floraux. Elle a beaucoup observé la nature afin de saisir avec justesse ses couleurs. Son sens de la couleur l'a menée à réaliser de nombreux fonds noirs pour mettre en valeur les couleurs de la nature.



DELANY Mary,
 -Partie d'un tablier, vers 1740
 -Détail du panneau avant d'un jupon, vers 1740
 -*Rhododendron Maximum*, 1778, gouache sur papier
 -*Magnolia L.*, 1778, gouache sur papier
 -*Rubus odoratus L.*, 1778, gouache sur papier

L'inspiration du motif végétal est un thème majeur dans l'histoire de la dentelle et de la broderie, il est intemporel. La fleur est une constante culturelle dans les motifs ornementaux, il est universellement admis que les fleurs et les végétaux sont beaux. Dans les années 1900, Madame Hardouin, brodeuse émérite, publie des livres de modèles, notamment de modèles liés à la nature. "Mme Hardouin a d'abord puisé son inspiration dans l'observation attentive de la nature : de petits animaux, papillons, libellules ou lézards. Par la suite elle a été inspirée par l'Orient. Ainsi sa tulipe, son aigrette, sa palme, ses arabesques et sa pomme de grenade s'inspirent de l'art ottoman. Quant à sa chenille, son serpent à deux têtes, ce sont le fruit de sa propre imagination."¹⁷⁵ À l'instar de Mary Delany, cette brodeuse procède par cheminement, elle passe d'une observation scrupuleuse de la nature, qui tourne surtout autour du monde animal dans son cas, à l'étude d'une nature exotique éloignée de sa réalité, pour parvenir à associer ces différents éléments collectés et créer son propre répertoire formel et chromatique. Comme si tout élément issu de la nature, quelle qu'elle soit, où qu'elle soit, était propice à être sujet de broderie et de dentelle. C'est une démarche intéressante qui n'est pas sans rappeler les origines de la dentelle énoncées dans l'ouvrage de Mylène Salvador. En effet, elle explique que la dentelle, dans sa nature même, s'inspire du motif naturel : on reconnaît aisément la trame des nervures des feuilles, des ailes d'insectes, dans les tracés des entrecroisements de fils. Comme si même lorsqu'elle est abstraite, la dentelle ramenait irrémédiablement à la nature en raison de sa structure même. Mylène Salvador évoque alors à

¹⁷⁵ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.65

nouveau la toile d'araignée et l'agencement d'un flocon de neige. Elle écrit aussi que lorsqu'elle observe les physalis de son jardin et y voit nettement une dentelle, son regard de dentellière y voit le squelette, le réseau à l'œuvre dans la nature¹⁷⁶.

Ainsi, la nature est un référent en termes de couleurs et de motifs incontournables dans le travail de la dentelle. Elle apparaît comme un modèle de perfection, et tenter de l'atteindre est un enjeu ambitieux et excitant qui stimule l'imagination. Comme je l'ai précisé en première partie de cette étude, mon PPP tourne autour de la toile d'araignée, du fil et de ses imbrications, le modèle de la nature n'est donc pas loin dans mon travail également. D'autant plus que je réalise certains échantillons avec des fils colorés en teinture végétale. Les couleurs de la nature qui inspirent peuvent donc être celles observables dans la nature, mais également celles que produisent les plantes. Les manipuler est délicat, la teinture végétale est un terrain d'expertise à part entière auquel je me familiarise progressivement. Pour autant, cette technique n'est pas au centre de ma démarche. Je suis consciente de la richesse des couleurs de la nature, mais elles ne constituent pas un paramètre incontournable de mon processus de création. Je trouve tout aussi intéressant d'effectuer des collectes de fils colorés jusqu'à trouver la teinte idéale recherchée. En cela, je ne me positionne pas comme rivale de la nature, ni comme incapable de produire des harmonies cohérentes, contrairement à Mylène Salvador qui affirme son impuissance : "à mon sens, les couleurs justes sont celles que crée la nature, et je ne suis pas capable de rivaliser

¹⁷⁶ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.45

avec elle”¹⁷⁷. J’estime qu’il est possible de composer des gammes colorées sans se considérer en concurrence avec la nature, car finalement, la nature est un modèle parmi d’autres.

La composition de gammes chromatiques est un travail à part entière dans la création textile. S’inspirer voire reproduire les couleurs issues de la nature constitue un modèle chromatique efficace et qui a fait ses preuves. Cependant, d’autres façons de composer ses gammes existent : des méthodes personnelles, subjectives mais aussi liées à des impératifs liés à la nature du projet.

2 · Quand la couleur donne vie au projet : couleurs sollicitées et couleurs signatures

Avant tout, la couleur est affaire de sensibilité. Ce sont les théoriciens de l’art qui ont tenté de modéliser la couleur, d’en faire un élément rationnel régi par une logique établie. Je pense par exemple à Goethe et Munsell qui ont proposé des modèles visant à faciliter la composition d’harmonies colorées, ou encore aux penseurs qui ont prôné la suprématie du modèle de la nature, Kant que je viens de présenter mais aussi Diderot, Baudelaire. Ces modèles proposent des théories satisfaisantes pour tenter de rationaliser la couleur, de l’appréhender avec maîtrise, mais ils oublient l’aspect ô combien arbitraire de la couleur. À l’instar des

dentellières qui font le choix de certaines couleurs excentriques pour leurs ouvrages, le créateur textile développe des palettes chromatiques selon ses goûts, sa sensibilité. Du moins, lorsqu’il le peut. J’ai fréquenté en stages des créateurs à l’identité graphique et chromatique reconnaissable, ayant un rapport à la couleur particulier qu’on identifie. Cependant, travaillant au service de commanditaires, ils sont également soumis à des demandes précises qui incluent fréquemment la question de la couleur. Entre liberté chromatique et cahier des charges : comment le créateur textile sélectionne-t-il ses couleurs ?

Janaïna Milheiro m’a expliqué que pour les modules du décor du Spa Guerlain pour l’Hôtel Cheval Blanc à Saint-Tropez, le choix des couleurs des plumes a découlé des couleurs des jus des parfums et des soins de la marque. Janaïna a sélectionné des teintes qui s’accordaient avec les produits : un jaune mordoré et plusieurs nuances de bleu roi. Des teintes choisies avec soin qui valorisent la gamme de cosmétiques, mais qui permettent aussi d’identifier le travail de Janaïna. En effet, ce jaune très particulier est en quelque sorte une couleur signature dans son travail, il est récurrent et très reconnaissable. La créatrice plumassière sait trouver le juste équilibre qui lui permet de répondre à un cahier des charges tout en se l’appropriant. J’ai eu l’occasion de la questionner sur son rapport à la couleur et elle m’a dit que la couleur était importante pour elle, elle a un vrai goût pour la couleur, ses clients ont d’ailleurs conscience que son sens de la couleur et des harmonies est un de ses points forts. Dans son processus de création, elle travaille d’abord le dessin et la forme, la question de la couleur apparaît ensuite et peut être soumise à des évolutions durant la

¹⁷⁷ Ibid, p.76



MILHEIRO Janaina, Décors pour le Spa Guerlain à l'Hôtel Cheval Blanc, Saint-Tropez, 2021

mise au point du projet. Ce qui compte pour elle c'est la façon qu'à la couleur de transmettre quelque chose de léger, tout en sachant que la couleur est intrinsèquement liée à la matière particulière dont elle travaille. Les plumes sont différentes selon les couleurs, Janaina m'explique que le gris est difficile à travailler, car il donne vite une impression de saleté, alors qu'en textile il renvoie plus facilement au chic, à la sobriété. De même avec les couleurs fortes voire fluos, il faut faire attention aux proportions et aux placements, car elles peuvent vite dévaloriser le projet, le rendre *cheap*, tandis que des étoffes de soies de ces teintes témoignent d'une opulence certaine. Janaina a conscience de ses subtilités liées à la nature de son matériau de prédilection, et lorsqu'elle choisit librement ses teintes elle met en application cette expertise. Pour autant, parfois

les clients la mènent vers des choix chromatiques qu'elle n'aurait pas faits. C'est le cas du top en plumes d'oie et d'autruche violet vif que nous avons réalisé pour Dolce&Gabbana pendant mon stage. Ce violet n'est pas dans les couleurs vers lesquelles elle se tourne habituellement, mais au fur et à mesure de la réalisation elle s'y est accoutumée et a fini par l'apprécier. Je trouve intéressante l'idée que des clients puissent ouvrir à des voies chromatiques qui permettent de changer d'univers le temps d'un projet.



MILHEIRO Janaina, Top en plumes d'oie et d'autruche et cristaux Swarovski, 2021

Défilé Dolce&Gabbana Alta Sartoria Automne/Hiver 2021/22 du 31/08/2021

De nombreux créateurs de mode évoquent des couleurs signatures dans l'imaginaire collectif, je pense au rose Schiaparelli (le fameux Rose shocking), qui n'est pas le rose Yves Saint Laurent, au rouge Valentino, au bleu ciel "couleur fétiche de Mugler"¹⁷⁸, ou encore au noir de chez Chanel, qui là aussi n'est pas le noir Balenciaga. Le numéro d'*Harper's Bazaar* d'octobre 1938 soulignait que "dans la nouvelle maison espagnole, Balenciaga [...] le noir est tellement noir qu'il vous frappe comme un coup de poing"¹⁷⁹. Il faut dire que Cristóbal Balenciaga avait un sens des couleurs très fin et une capacité à les marier hors du commun.

«Balenciaga est un maître dans l'art de la couleur. Il nourrit une prédilection pour les coloris de la tauromachie : le jaune d'or, l'écarlate et le violet de la liturgie, un noir austère, du blanc et du brun mais aussi des tons vert tilleul, blanc, blanc cassé, grège, caramel, café au lait, taupe souvent réhaussés de rose vif, vert acide, ou de bleu de Sèvres. Mieux encore, il les marie de façon nouvelle, comme le jaune moutarde et le noir, le jaune citron et le rose vif leur conférant une théâtralité, que la presse qualifie d'espagnole. Les teintes nuancées font néanmoins partie de sa palette comme les gris fumé ou argent, le beige rosé et encore les bruns, variant du café au chocolat et que la photographie a bien du mal à restituer»¹⁸⁰.

¹⁷⁸ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., p.145

¹⁷⁹ JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, Catalogue d'exposition, Cité de la Dentelle et de la Mode, 17 Avril-30 Août 2015, Calais, Somogy Editions d'Art, 2015, p.48

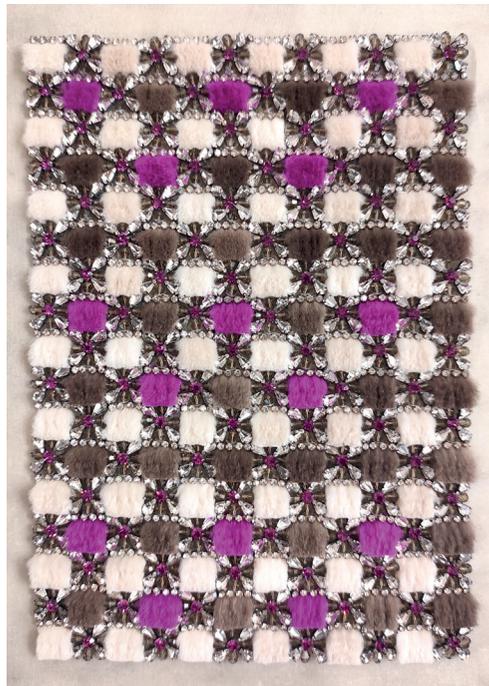
¹⁸⁰ Ibid, p.63



Atelier RÉBÉ pour Balenciaga, veste *La Perse*, Collection Couture Printemps-Été 1946, Fondation Balenciaga, Guétaria. Veste courte en satin, incrustations de soutaches, cordelettes, cannetilles, navettes et cabochons.

Source : ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.75

Le couturier a mis au point un répertoire chromatique singulier qui permet de l'identifier. On sent un vrai goût pour la couleur dans son travail, il s'amuse à marier et renouveler les associations colorées. De même que chez Baqué Molinié, je trouve qu'il y a une vraie identité chromatique liée à un intérêt prononcé pour le monde de la couleur. Cette identité est caractérisée par des couleurs pop, fraîches, des oranges, des bleus et mauves pastels, des couleurs originales qui ne sont pas forcément traditionnellement associées à la broderie et permettent ainsi d'identifier l'atelier.



Photographies personnelles d'échantillons de l'Atelier Baqué Molinié, prises en septembre 2021

Cette gamme évolue pourtant, elle se dessine au travers de l'ensemble des échantillons de l'atelier. Au vu de leur quantité, de nombreuses couleurs sont alors abordées, mais je trouve que l'on décèle tout de même une identité commune avec une façon d'aborder la couleur qui la rend toujours moderne et vive, dynamique. C'est à mon sens le signe des grands coloristes. Baudelaire écrivait d'ailleurs : "Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une cravate blanche et un fond gris"¹⁸¹. Ils savent se démarquer et donner à voir n'importe quelle couleur sous un jour nouveau, ils apportent de la fantaisie et de la profondeur à toutes les couleurs. David Batchelor appuie également cette idée en écrivant : "on devient dessinateur et l'on naît coloriste"¹⁸². Comme si la couleur découlait d'une faculté spéciale, d'un don, dont tout le monde ne serait pas doté. En plus de participer à construire le mythe du créateur coloriste de génie, cela expliquerait la difficulté qu'il y a parfois à justifier un choix d'harmonie colorée qui s'impose au créateur comme une évidence. Guillaume Erner a fait face à cette résistance de la couleur au raisonnement lors de la mise au point de son ouvrage, il écrit qu'"en somme, la sociologie des tendances consiste à discuter de ce dont on ne discute jamais : les goûts et les couleurs"¹⁸³. La couleur prendrait part à des phénomènes difficiles à expliquer qui ne rentrent pas dans la sphère d'études des sciences humaines. L'auteur ajoute : "C'est qu'il n'y a aucune raison a priori de préférer une couleur à une autre, aucune utilité à maximiser au travers du

¹⁸¹ BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art. Suivi de Critique musicale*, op.cit., p.155

¹⁸² BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.26

¹⁸³ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.20

choix d'une saveur". Les créateurs textiles feraient alors des choix arbitraires, tout comme leurs clients lors d'une demande, des choix on ne peut plus subjectifs. Ce qui est étonnant quand on pense que la couleur est soumise à double logique : elle est régie par des goûts personnels et est en même temps sous le joug de phénomènes de tendances qui modèlent des attirances collectives.

Guillaume Erner explique qu'il est très difficile de tracer les origines d'une tendance, et en particulier lorsqu'il s'agit d'une tendance liée à la couleur. Lorsqu'il explique la convention selon laquelle, depuis l'iPod, le blanc a gagné une dimension technologique, il poursuit en écrivant que «ces conventions paraissent si éphémères qu'il paraît difficile de les assimiler à des symboles possédant une signification sur le temps long. L'idée même d'"arbitraire collectif", à l'origine des tendances, oblige à se méfier d'une hypothétique logique des choses : les goûts se diffusent dans la société sans qu'il soit possible de leur conférer une explication triviale»¹⁸⁴. L'attrait pour une couleur est difficile à suivre et à comprendre, il répond à des logiques impalpables et complexes, car au sein même d'une tendance chromatique se distinguent deux types de tendances différentes. Celles pour initiés, qui relèvent d'un "engouement circonscrit à un petit milieu"¹⁸⁵ et présentent une "dimension récréative", il s'agit là de "phénomènes fatalement cantonnés à un petit cercle" en raison de leur inadaptabilité à la vie ordinaire. C'est le cas de la plupart des tendances lancées par le monde de la mode. Erner écrit que la mode "n'a guère de signification pour le grand nombre". Lors de

¹⁸⁴ Ibid, p.57

¹⁸⁵ Ibid, p.16

mon stage à l'atelier Baqué Molinié, Victor et Laetitia m'ont parlé de tendances qu'ils ont vu progressivement parcourir plusieurs maisons de couture, sans pour autant qu'elles gagnent le prêt-à-porter ou deviennent des pièces accessibles. Ils ont évoqué la tendance des filets de perles, ces réseaux tissés savamment construits que l'on retrouve en nombre parmi les échantillons de l'atelier, tendance qui a ensuite fait place à un grand engouement pour les moultures textiles, et dont j'ai été témoin durant mon stage, puisque trois maisons de couture ont sollicité l'atelier pour développer des pièces en volume moulées. À ce type de tendances donc, Erner oppose des vogues mondiales, des tendances massives que l'on retrouve dans tous les cercles de consommation, déclinées à différents domaines, et accessibles à tous. Il précise qu'"une tendance massive est toujours une tendance confidentielle qui a réussi"¹⁸⁶, ce qui suppose que pour le sociologue l'objectif d'une tendance est de devenir globale, de toucher le plus grand nombre. Je n'en suis pas très sûre, puisque la mode ne vise pas forcément à s'intégrer dans la vie quotidienne ordinaire ; il me semble que certaines tendances visent à rester confidentielles et élitistes.

Pour revenir à la question des créateurs textiles et leurs compétences de coloriste, il me paraît incontournable d'évoquer le brodeur d'exception René Bégué. Ce brodeur du XX^e siècle "semblait plus proche d'un mythe que d'une réalité"¹⁸⁷, son "talent [...] dépasse largement la technique de la broderie"¹⁸⁸. Avec sa femme Andrée, il a ouvert l'atelier Rébé autour de 1934 et réalisé

¹⁸⁶ Ibid, p.17

¹⁸⁷ ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.6

¹⁸⁸ Ibid, p.11



des broderies sublimes pour de grandes maisons de couture telles que Dior, Yves Saint Laurent ou Givenchy. La particularité de cet atelier se trouve dans l'emploi de la couleur ; le couple de brodeurs a un sens de la couleur aiguisé, une vraie connaissance des théories chromatiques et beaucoup de goût. "Andrée et René Rébé sont extrêmement cultivés et s'intéressent à l'art sous toutes ses formes : peinture ancienne, sculpture, dessin, gravure"¹⁸⁹, leur atelier se distingue des autres maisons de broderie par la qualité et l'imaginaire exceptionnels de leurs motifs et de leurs couleurs, ils puisent leur inspiration dans des champs artistiques vastes, collectent des images lors de voyages et diversifient toujours plus les ornements et couleurs de leur répertoire graphique. René "apporte ses dessins minutieux et sophistiqués ainsi que son génie de coloriste"¹⁹⁰ à l'atelier, la couleur est engagée dès le départ dans son processus de création. Pour réaliser un échantillon, il pense la couleur et sélectionne ses matériaux en conséquence. Par exemple, pour choisir le tissu utilisé comme base "l'atelier choisit le plus souvent une très fine mousseline de soie d'une excellente qualité, quasi-transparente et pourtant ultra-résistante au poids des matériaux. Cette matière est facile à teindre et peut s'adapter

¹⁸⁹ Ibid, p.32

¹⁹⁰ Ibid, p.40

À droite :

Atelier RÉBÉ pour Christian Dior, veste *Agnès* (du nom de l'héroïne de Dickens) Collection Couture Printemps-Été 1963. Shantung de soie ivoire, broderie de laminettes or, argent, vert d'eau, lames rose fuschia, doré et cuivre, navettes ambre et cristaux ronds rose vif.

Source : ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.183

aux gammes colorées de perles et de tubes, alors que l'inverse serait plus compliqué"¹⁹¹. Les tissus sont donc teints sur place pour s'assurer des tons obtenus et présentés aux clients. La couleur a une place primordiale dans l'atelier. D'ailleurs, Andrée a développé une méthode de conception de gammes que je trouve très intéressante, "elle commence par faire des tâches de couleurs avec les matériaux à broder. L'opération, très instinctive, n'aboutit pas à un dessin structuré mais donne plutôt naissance à des harmonies de couleurs et de matières"¹⁹². Comme des tâches, des zones colorées qu'elle structure par la suite en fixant les matériaux et en révélant ainsi le motif. La couleur intervient donc en amont de la mise en place du motif, c'est une approche de la couleur et un processus créatif qui m'inspire car il donne de l'ampleur et de l'importance à la couleur. Il valorise son intégration dans la broderie, la couleur n'est alors pas "reléguée au domaine du superficiel, du complémentaire, du superflu ou du cosmétique"¹⁹³ comme le déplore Batchelor ; elle est essentielle à la composition et la mise en œuvre de la broderie.

Les créateurs textiles donnent crédit à la couleur, ils prouvent qu'elle est digne d'être considérée sérieusement et qu'elle permet de valoriser un atelier, peut donner vie à un projet et être un terrain de jeu et de fantaisie sans pareil. La couleur est centrale dans la création textile. Elle l'est à tel point qu'elle peut même être salvatrice et faire la grandeur d'une innovation technique.

¹⁹¹ Ibid, p.21

¹⁹² Ibid, p.44

¹⁹³ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.23

3 · Des couleurs salvatrices : le cas de la dentelle polychrome de Courseulles-sur-Mer

Lors de mes recherches sur les liens entretenus entre la dentelle aux fuseaux et la couleur, Danielle m'a conseillé de me renseigner sur la dentelle de Courseulles. J'ai alors découvert une histoire où la couleur est l'héroïne principale : elle a permis de sauver une technique en perdition. Il me tient à cœur de retracer cette épopée, non seulement car elle est peu, voire pas du tout connue, alors qu'elle mérite de l'attention, mais aussi car elle fait preuve de la force de la couleur et de la façon dont elle peut ranimer un projet, une production. C'est l'histoire de dentellières et de créateurs qui ont œuvré pour faire perdurer une production dentellière locale, française, et qui ont pris plaisir à jouer avec la couleur pour proposer des solutions ingénieuses. En cela, ils sont un modèle pour moi, et j'imagine pour d'autres créateurs textiles, d'autres dentellières qui ont une sensibilité couleur.

Nous sommes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à Courseulles-sur-Mer, petite commune de Normandie qui, en 1886, compte 1514 habitants¹⁹⁴. Il y a une forte population de dentellières qui travaillent manuellement pour fournir des étoffes à la noblesse et à la bourgeoisie naissante des grandes villes. Les ouvrages sont très majoritairement blancs, ou alors d'une couleur unie. Cependant, l'invention de métiers mécaniques capables de produire une dentelle similaire engendre un vrai déclin de la production manuelle. Face à cette concurrence,

¹⁹⁴ Source : base Cassini de l'EHESS et base INSEE

de nombreuses dentellières se retrouvent dans une situation financière très délicate. C'est alors que Georges Robert, fondateur de la manufacture de dentelles normandes Maison Robert, a l'idée de collaborer avec Félix Anthyme Aubert. Ce dernier est peintre et professeur à l'école de dessin de Paris, et fait des décors pour la manufacture de Sèvres. Il a ainsi des connaissances de coloriste liées à des expériences pratiques. Georges Robert va faire appel à lui pour réaliser des dessins que les dentellières de Courseulles pourront suivre¹⁹⁵. Ensemble, ils vont mettre au point de nouvelles dentelles en soie qui vont relancer le succès de la dentelle de Courseulles, car elles vont ranimer la production manuelle. Ils vont mettre au point une dentelle si minutieuse et délicate à réaliser, que les machines ne pourront la reproduire. Il s'agit d'un travail de grande précision pour lequel ils déposent un brevet d'invention le 30 septembre 1897 : la "dentelle de Chantilly polychrome" est née. L'apparition de la couleur, et plus précisément de la polychromie, va sauver la manufacture manuelle de Courseulles. Cette dentelle relève d'une technique proche de la blonde Caen, mais requiert un travail préparatoire et une création artistique assumée par Aubert. C'est une dentelle longue et coûteuse à réaliser car elle nécessite un travail d'échantillonnage préparatoire conséquent. Je déduis ici la preuve de la rigueur que requiert la couleur : la conception d'ouvrages colorés passe par la recherche et l'échantillonnage jusqu'à trouver les teintes parfaites.

¹⁹⁵ BRULET Jean-Claude, *Dentelle polychrome de Courseulles, Sur la route des dentelles normandes*, Paris, éditions Le Temps Apprivoisé, 2000, p.27



Échantillons de dentelles polychromes, collection de Jean le Délézir

Source : BRULET Jean-Claude, *Dentelle polychrome de Courseulles, Sur la route des dentelles normandes*, p.61 et p.53

Fernand Engerand, député du Calvados, consacre un article élogieux et fier à propos de cette dentelle salvatrice, il décrit avec finesse les subtilités de cette innovation technique et couvre de louange les dentellières de la commune de Courseulles qui parviennent à matérialiser les ambitions de MM. Robert et Aubert. Il retrace leur parcours et écrit :

“Il faudrait donc, par un procédé à trouver, affirmer et rendre plus apparente la marque d’authenticité des dentelles à la main ; en fait un article de luxe et un objet d’art qui se payerait assez cher pour rémunérer convenablement l’ouvrière ; enfin lui donner un caractère de rareté propre à décourager l’imitation, et faire en sorte que son exécution exigeât de la part de la dentellière un effort d’intelligence qu’une machine ne saurait donner.

L’idée en est simple : jusqu’ici, la dentelle était obtenue par des croisements de fils de même couleur ; à Courseulles, on y a substitué des soies de couleurs variées permettant de faire intervenir dans le tissu, avec leur valeur et leur tonalité propres, les divers motifs décoratifs qui en forment la composition. C’est, on le voit, une véritable révolution dans la technique de cet art, et les heureux inventeurs de ce procédé, MM. Georges Robert et Félix Aubert en ont obtenu des résultats tout à fait décisifs.

Cette dentelle polychrome séduit d’abord par l’aimable variété des couleurs, par une gamme de notes fines et gaies, qui tranchent avec la sévérité un peu monotone des anciens genres ; il y a là une réelle surprise de l’œil et un charme tout spécial en présence de ces dégradations savantes, de

ce moelleux des nuances, de l’unité du tissu et du décor, de l’harmonieux équilibre des clairs et des surcharges, des pleins et des ajours. Et la nouveauté, la simplicité du dessin, l’habileté hors ligne de l’exécution, la fermeté du tissu, jusqu’à ces hésitations exquises, qui trahissent l’effort et attestent la sincérité et l’absence de tricherie, tout concourt à un ensemble d’un haut mérite artistique.

En outre, les conditions mêmes de son exécution permettent à cette dentelle de défier la concurrence mécanique et d’assurer l’exercice du travail manuel en augmentant sensiblement le salaire de l’ouvrière ; elle porte donc en elle le remède aux causes principales de la crise. Elle est, en effet, essentiellement un objet de luxe et une œuvre d’art ; elle se paiera donc un certain prix, et chaque modèle n’aura qu’un nombre limité d’exemplaires.

Sa confection réclame ainsi un travail minutieux et des frais de mise en œuvre assez importants. Chaque article demande presque un dessin et un piquage de carte spéciaux. Autrefois, comme les mêmes modèles étaient répétés indéfiniment, l’acheteur ne payait qu’une minime partie de ces frais particuliers ; aujourd’hui, il devra en supporter la presque totalité : mais aussi, par la rareté du produit, on décourage l’imitation, car la raison d’être de la machine est la répétition multipliée du même modèle.

Elle exige encore une opération nouvelle, l’échantillonnage, travail de tâtonnement long et délicat. On doit assortir les soies d’après les indications du dessin, et, comme il y a des couleurs que l’action de la lumière décompose, il convient de trouver leur équivalent par des combinaisons de nuances éprouvées : ainsi, trois tons différents sont exigés pour composer un vert durable ; pour

le violet, il faut mêler au violet ordinaire un violet blanc et un violet rose ; c'est donc trois soies différentes, torsés ensemble, que l'on placera sur un seul fuseau et qui feront l'office d'un seul fil. On conçoit aisément la difficulté et la lenteur de ce travail ; si l'on songe encore à la déperdition fatale dans l'emploi des soies, à la majoration quadruple du prix de cette matière et de celui du fil, on verra quels frais la dentelle polychrome nécessite avant même d'avoir été commencée par la dentellière.

Le travail d'exécution est à l'avenant et marque le plus haut degré de l'habileté technique professionnelle. Il faut une main exceptionnelle pour donner au tissu l'énergie et la consistance nécessaires ; une extrême prudence est indispensable dans le maniement des soies, car les couleurs, avant d'être combinées, sont extrêmement fragiles ; — certaines haleines pourraient même en ternir l'éclat et compromettre l'homogénéité d'une pièce entière ; — enfin, l'attention doit toujours être en éveil, les yeux ne doivent pas quitter le métier : le calcul des points, en effet, se complique ici du placement des couleurs, et la moindre erreur, sans conséquence dans la dentelle ordinaire, ferait manquer tout un morceau, puisqu'il ne s'agit plus d'intervertir un point, mais une couleur. Aussi sont-elles rares, les dentellières capables d'exécuter cet article ; mais déjà elles ont pu voir leurs salaires relevés dans des proportions notables, et celles qui gagnaient un franc en faisant de la dentelle ordinaire sont payées 1 fr. 50, quand elles travaillent en couleur.

En même temps qu'elle permet de rétribuer plus largement l'ouvrière, la dentelle polychrome brave l'imitation par la difficulté de son exécution, par la part d'initiative qu'elle exige de la dentellière, par la rareté de chaque modèle,

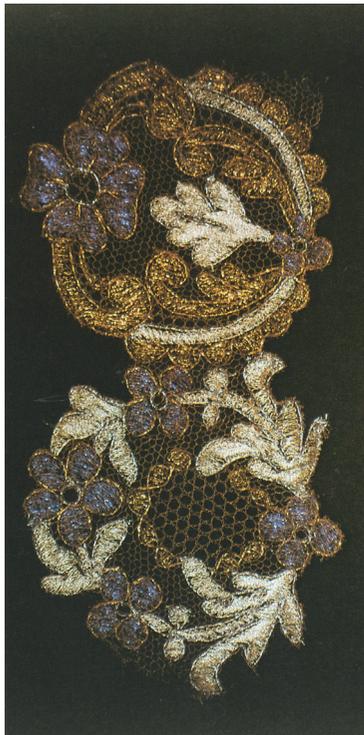
qui, combinée avec l'élévation du prix, ne permet pas de compenser par la multiplicité du produit les frais de la mise en œuvre et de la main-d'œuvre.”¹⁹⁶

La dentelle polychrome de Courseulles est une véritable révolution dans l'histoire de la dentelle. La couleur a permis de revaloriser les dentellières en qui l'on reconnaît de grandes qualités techniques. Il y a de grandes exigences dans l'exécution car on vise une homogénéité obligatoire. Les dentellières qui accomplissent cette dentelle sont de ce fait payées 50% plus cher que les autres¹⁹⁷. Cette dentelle est acclamée de tous, des manufactures industrielles vont alors tenter de produire des résultats similaires, mais la spécificité technique, qui réside en un changement et un entrecroisement de couleurs sur un même fuseau, n'est pas reproductible par un métier mécanique. Seule la main peut changer le fil au cours de la réalisation, ou encore torsader des couleurs ensemble pour en produire une nouvelle. C'est Aubert qui propose cette idée pour créer des nuances subtiles et des reflets dans les couleurs. Les dentellières “utilise[nt] des teintes pures, mais, dans la plupart des cas, la composition d'une couleur nécessite le mélange de deux à trois fils de soie de nuances différentes.”¹⁹⁸ La dentelle polychrome naît de l'expertise et de l'effort conjoint du

¹⁹⁶ ENGERAND Fernand, “L'Industrie de la dentelle en Normandie”, *Revue des Deux Mondes*, 4e période, tome 158, 1900. pp. 645-663. En ligne. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Industrie_de_la_dentelle_en_Normandie (consulté le 09/09/2021)

¹⁹⁷ BRULET Jean-Claude, *Dentelle polychrome de Courseulles, Sur la route des dentelles normandes*, op.cit., p.45

¹⁹⁸ Ibid, p.47



Échantillons de dentelles polychromes,
collection de Jean le Délézir

Source : BRULET Jean-Claude, *Dentelle
polychrome de Courseulles, Sur la route des
dentelles normandes*, p.60 et p.74

dessinateur et de la dentellière, car Aubert soumet un dessin en couleur à la dentellière qui va ensuite devoir sélectionner voire composer les couleurs nécessaires à la réalisation. Les recherches et l'échantillonnage requis forment tous les acteurs participant à la mise au point de cette dentelle ; ils en deviennent experts car ils se forment en faisant, ils tâtonnent, cherchent des solutions et des assemblages de couleur heureux. D'autres communes vont tenter de produire des dentelles polychromes, mais nulle ne parviendra à égaler les dentellières courseullaises : "À la fin du XIX^e siècle, la polychromie dans la dentelle a séduit quelques rares fabricants, mais aucune des dentelles polychromes répertoriées n'a atteint la technicité ni la subtilité esthétique de la dentelle courseullaise."¹⁹⁹ Leur succès est unique.

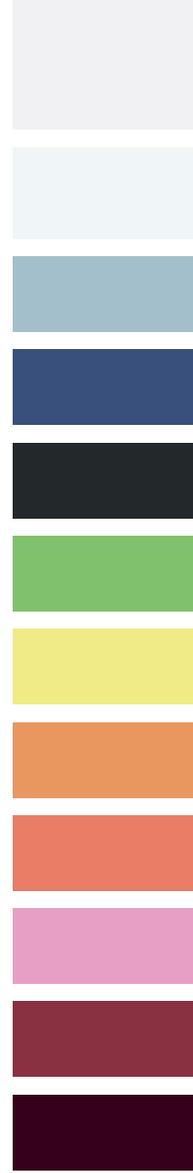
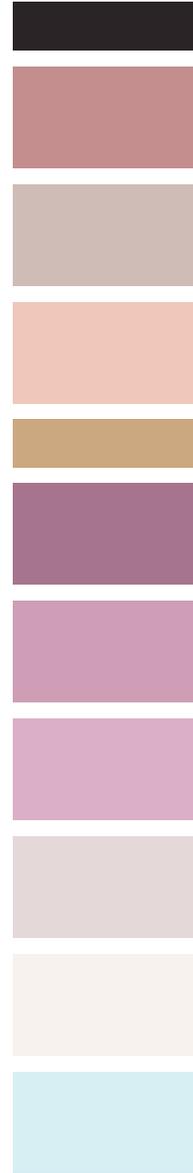
Ainsi, la couleur est loin d'être cosmétique, pour cette commune elle a été vitale, a permis de résoudre une crise qui risquait de profondément lui porter préjudice. C'est dire l'impact que peut avoir un usage savant et réfléchi de la couleur, elle modifie le rapport à un ouvrage, à une technique et à ses créateurs.

¹⁹⁹ Ibid, p.57



*Transition illustrée
vers III :*

Analyse
chromatique d'un
échantillon de
la mode et d'un
ouvrage de dames



Échantillon de broderie de l'Atelier Bizet, photographie personnelle prise en juillet 2019

Détail d'un napperon ancien fait main au point de croix, récupéré en août 2020

Une partie de mon sujet de recherche s'attache à analyser et valoriser les techniques manuelles de broderie et de dentelle tout en réfléchissant à leurs liens avec la couleur. Cela implique de s'intéresser à ceux qui pratiquent ces activités et j'ai déjà identifié deux milieux de pratiquants au travers de la mode et des ouvrages de dames. Ainsi, si ces deux catégories pratiquent toujours des travaux d'aiguille divers avec plaisir, les ouvrages qu'elles créent présentent des différences majeures de plusieurs types : finalité de l'ouvrage, choix des matériaux, choix des motifs et enfin choix des couleurs.

Il m'a alors semblé essentiel de procéder à une analyse comparative de travaux. Une difficulté s'est cependant posée : comment choisir les travaux ? Comment résumer tous les travaux de ces dames ou de la mode en un échantillon ? L'idée a alors été de choisir des travaux qui peuvent être considérés comme les meilleurs représentants de leur catégorie : un échantillon de broderie de perles sophistiqué et nuancé, et un napperon d'apparence classique mais qui se compose en réalité de points subtils.

L'échantillon qui incarne les travaux de la mode est une broderie de perles réalisée par l'Atelier Bizet en 2019. L'atelier procède comme de nombreux ateliers et réalise librement des échantillons qu'il propose ensuite à des couturiers pour leurs collections. L'échantillon que nous voyons est donc le fruit de l'imagination des brodeuses, sans contrainte ni cahier des charges. La composition, le choix des perles et des couleurs ont été totalement libres. La diversité des perles, strass et paillettes employées ainsi que la délicatesse de la composition attestent de la

qualité de la pièce. De plus, on peut voir que certaines parties sont brodées au crochet de Lunéville tandis que d'autres sont brodées à l'aiguille. Ces éléments permettent d'identifier qu'il s'agit bien d'une pièce haute couture, le raffinement est d'ailleurs poussé jusqu'aux morceaux d'organza de deux tons de rose différents qui couvrent certains strass. Pour ce qui est de la palette chromatique choisie, elle est peu contrastée et douce. Elle se compose majoritairement de roses tendres et subtils assez chauds. On retrouve également très ponctuellement une pointe de vieux rose un peu plus soutenu. Les quelques rehauts foncés viennent uniquement des ombres créées par le volume des matériaux et des reflets dans les strass et cristaux. D'ailleurs, à part les strass couverts d'organza, toutes les perles reflètent la lumière et ajoutent des nuances à la palette chromatique choisie. Enfin, il y a une tonique très discrète qui se trouve dans l'éclat des cuvettes holographiques. On trouve en effet un bleu très clair qui dynamise l'ensemble et égaie ce qui aurait pu être un camaïeu basique.

Ensuite, le napperon constitue un ouvrage complexe. Il est réalisé à partir d'un simple morceau de coton blanc brut. Les motifs floraux sont réalisés en point de croix régulier, et le travail de tissu ajouré est permis grâce à des points de broderie tels que l'ourlet à jour ou le jour à point de chausson. Il faut observer dans le détail la fleur réalisée en jour, c'est un véritable travail d'orfèvre. Chaque fil de trame et fil de chaîne est compté précisément pour être écarté et ligaturé suivant le motif souhaité. Ce napperon est d'une grande régularité ce qui prouve les qualités manuelles de celle qui en est à l'origine. J'ai récupéré ce napperon qui est d'une taille assez conséquente (environ 50x35) auprès d'une grand-

mère de mon entourage qui ignore qui en est à l'origine. Quant aux couleurs, elles sont classiques et révélatrices d'ouvrage de ce type. Le tissu est blanc comme il est d'usage, et les motifs brodés au point de croix s'en détachent par leurs couleurs. Les fleurs et les feuillages témoignent d'une volonté de fidélité par rapport à la nature et par rapport à la tradition de la représentation florale en point de croix. Cependant, les teintes sont choisies avec soin, il s'agit d'un beau rose bonbon, d'un beau vert tirant vers le jaune et d'un jaune bien vif. De cet ouvrage émane une grande qualité et une véritable volonté de bien faire : les couleurs sont justes, la maîtrise technique excellente. L'innovation, la création, la recherche sont concentrées dans la composition et le choix des points, bien plus que dans la couleur. Celle-ci est tout de même traitée avec grand soin, les teintes chaudes et froides sont équitablement réparties, de même que les chauds et les froids. Les teintes choisies participent de la lisibilité du motif et des volumes des pétales et feuilles.

En conséquence, ces travaux révèlent des approches différentes de la couleur. Si pour la mode elle semble prise en compte dès le départ, en même temps que le choix des matériaux et de la composition, elle apparaît plus secondaire pour l'ouvrage domestique qui se concentre plus sur la technicité et la composition, ou du moins, qui ne prétend pas innover ou se démarquer par ses choix chromatiques. Par ailleurs, les deux gammes colorées issues de ces travaux sont également très différentes avec un camaïeu nuancé d'un côté et une palette riche et contrastée de l'autre, bien que dominée par le blanc.

Il apparaît néanmoins que le milieu de la haute couture prene un plaisir fou à innover, rechercher des effets de matières et de couleurs inattendus, et proposer de belles choses à voir.



III • Vivre et
faire vivre une
expérience par
le textile :
entre
immersion et
renouveau

A • La mode, milieu idéal de l'expression libre du mythe

1 • Le dessein d'émerveillement et de fascination

Le milieu de la mode est le lieu de l'émerveillement et de la fascination par excellence. J'entends émerveillement au sens de "sentiment d'admiration mêlée de surprise"²⁰⁰, et fascination au sens d'"attrait irrésistible qui subjugué". Les réalisations des créateurs de mode surprennent, donnent à voir des choses inattendues, nouvelles, des formes, des couleurs qui incitent à se plonger dans un univers fantasmagorique, irréel. Tout un vocabulaire de la magie et du rêve gravite autour de la mode et des couturiers : l'ouvrage cité précédemment sur Balenciaga s'intitule *Balenciaga magicien de la dentelle*, l'exposition de 2017 du Musée des Arts Décoratifs de Paris qualifiait Christian Dior de *Couturier du rêve* ; j'ai aussi évoqué l'expression des "doigts de fée" couramment employée à l'égard des petites mains, et un chapitre de l'ouvrage sur Rébé se nomme "Mythologies". Ce chapitre est d'ailleurs riche d'un lexique lié à cette idée de cadre d'exception, on peut y lire que Dior stimule un "imaginaire de prestige"²⁰¹, qu'il vise à incarner une "idée de beauté idéalisée et romancée" ou encore qu'une de ses robes "à la beauté digne d'un conte de fées, [avec] sa jupe en pétales brodée de perles couleur ailes de libellule." Cette robe est

²⁰⁰ Définitions du Trésor de la Langue Française Informatisé

²⁰¹ ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.138

majestueuse, les photographies qui en sont faites répondent aux envies de Christian Dior qui rêve de "grandes robes du soir [où] le tulle et la dentelle s'évaporent en immenses tourbillons"²⁰².

²⁰² Ibid, p.142



La mode et la haute couture semblent alors circonscrire un monde de tous les possibles, un monde où le vêtement est transcendé, les effets de surfaces incroyables, toujours plus innovants, époustouflants, un monde de richesses, de beauté, où le défilé n'est plus un lieu de présentation mais un spectacle à part entière, et où le créateur est un génie aux doigts de fée, seul capable d'imaginer et de matérialiser cet écrin imaginaire.

Le créateur de mode a une liberté de création et de mise en scène totale, il développe les silhouettes issues de son imagination et fait appel à des ateliers tels que ceux que j'ai fréquentés en stage pour mener à bien sa vision de la collection. Guillaume Erner rappelle en ce sens ce qu'écrivait Baudrillard dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, à savoir que le créateur de mode "ne crée pas en rapprochant une demande d'une offre supposée"²⁰³, il crée sans contrainte, il construit son propre cahier des charges. "Il crée ce qu'il est ; son crayon suit ses goûts, trahit en quelque sorte la position qu'il occupe dans l'espace de production". Son travail naît de son imagination, en matérialisant sa collection, elle donne à voir une part de lui, de ses goûts, de ses inspirations. Les échantillons de Rébé sont nourris "des belles choses vues pendant ses déplacements en compagnie d'Andrée. De Turquie, il retient l'inspiration des mosaïques. De Florence, il rapporte tout un dossier d'images de tableaux, de fresques et de moulures qu'il traduira en broderies scintillantes"²⁰⁴. Ma méthode consiste également à puiser dans ce que je vois et découvre en voyageant, lisant, voyant des expositions. Les créateurs assimilent ce qu'ils

²⁰³ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.84

²⁰⁴ ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.41

voient, réalisent des collectes visuelles qui participent à construire leur identité et leur imaginaire. Pour Christian Dior : “Lectures et tableaux nourrissent l’imaginaire du couturier dans [sa] recherche d’élégance et de beauté”²⁰⁵, j’ai en ce sens déjà cité sa robe inspirée du mythe d’Andromède. Cela nous ramène à ce que je développais comme hypothèse au début de cette recherche : le créateur est nourri de mythes, de belles images, il sait s’en imprégner et produire du neuf à partir d’elles, il produit à son tour des mythes, capacité peu commune et remarquable. Zola souligne ainsi les compétences et le talent d’Angélique avec la simple phrase : “c’était fou, cette imagination”²⁰⁶. Et il est vrai que c’est fou, quand elle brode elle met en scène des personnages, elle raconte des histoires avec une grande aisance. C’est exactement ce que j’aime quand je regarde des défilés ou des expositions sur la mode, ce sont les histoires, les univers dans lesquels on plonge, les récits auxquels on adhère. C’est aussi l’effet que j’aspire à produire sur les personnes qui regardent mes échantillons textiles. Les créateurs textiles ont conscience de la portée narrative de leurs productions. Durant mon stage à l’atelier Baqué Molinié, j’ai souvent entendu le mot “histoire” pour parler du concept d’un échantillon ou d’une pièce, “quelle est l’histoire ?” revenait à demander “quel est le thème ?”. Les maisons de couture transmettent leurs directives et leurs exigences qui sont considérés comme des histoires, de la fiction en somme, comme si réaliser une pièce de mode revenait à produire quelque chose de chimérique.

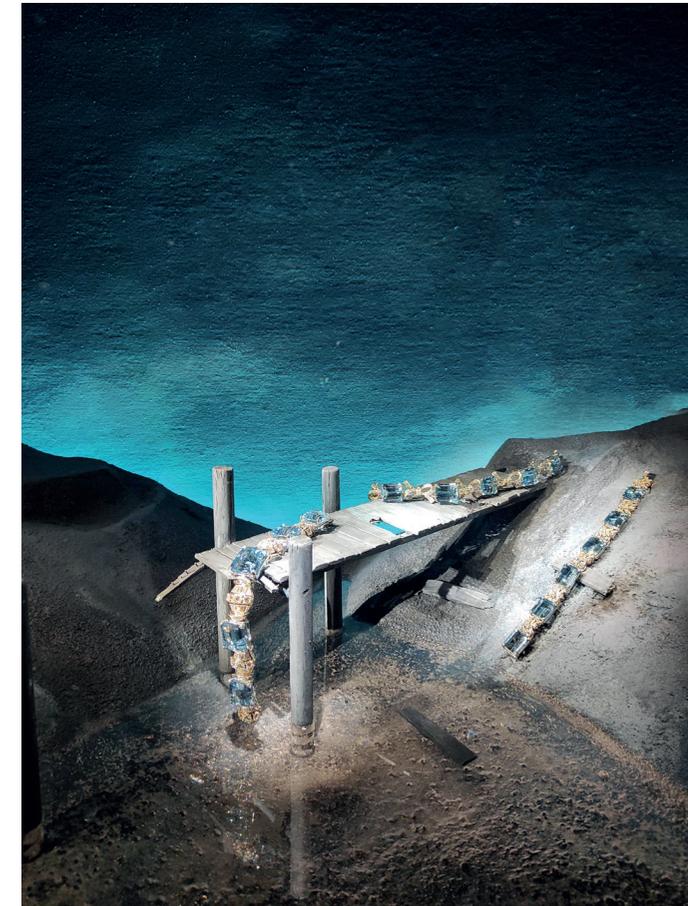
Cette idée de narration est essentielle dans le domaine

²⁰⁵ Ibid, p.138

²⁰⁶ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.74

de la création de mode. En mai 2021, j’ai visité l’exposition *Luxes* du Musée des Arts Décoratifs, et dans une des salles exposant des pièces de haute joaillerie, le cartel indiquait : “la joaillerie contemporaine devient une histoire personnelle, où les créateurs emportent le luxe dans des récits incroyables, des féeries”²⁰⁷. Il est question de faire adhérer le spectateur, le regardeur, le client, l’amateur de belles choses à son univers, à son histoire.

²⁰⁷ GABET Olivier, cartel de l’exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021



RAUSCHENBERG Robert et JOHNS Jasper sous la direction de MOORE Gene pour Tiffany&Co, Vitrine *Jewels At The End of a Dock*, Etats-Unis, reproduction de la vitrine originale de 1957. Bracelets en platine, diamants, aiguilles-marines; vitrine en mousse, plâtre, peinture, sable, résine époxy et bois de balsa.

Photographie personnelle prise le 30/05/2021 au Musée des Arts Décoratifs de Paris

Bien au-delà d'une simple question de vêtements et d'accessoires, les créations de la mode participe de la mise en place d'un univers global. À ce titre l'exposition de ce début d'année sur Thierry Mugler, qui faisait d'ailleurs suite à celle sur le luxe, était remarquable. La scénographie permettait de se plonger dans l'univers de chaque collection salle après salle, avec des ambiances différentes, des dispositifs permettant de sentir les parfums en regardant les robes, des décors du sol au plafond qui, au-delà du vêtement, construisaient une œuvre d'art totale. J'ai vécu cette exposition comme une invitation à plonger dans l'imaginaire et le monde du couturier, dans lequel s'inscrivent automatiquement ses créations de mode, mais qui englobe plus bien, l'essence même de son génie. C'est cela que je trouve fascinant et merveilleux dans la mode, elle permet de se projeter ailleurs, de vivre un rêve, une autre réalité le temps d'un défilé, d'une exposition. Voir ces évènements revient à vivre une expérience, une expérience constituée de belles choses. La vue de belles choses me réjouit, c'est une des raisons de mon choix de travailler dans le milieu de la mode et du luxe. Les réalisations sont belles, audacieuses. Le philosophe Olivier Assouly, qui a écrit plusieurs ouvrages sur la notion de luxe et travaille à l'Institut Français de la Mode, affirme qu'"au lieu de profiter des "bonnes choses", le luxe choisit "les belles choses"."²⁰⁸ Tout en sachant que la notion de luxe est vaste, elle définit des biens de qualité, un grand raffinement dans la manière d'être, mais aussi une chose devenue précieuse par la jouissance qu'elle procure²⁰⁹. Ainsi, pour Assouly, le luxe est

²⁰⁸ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, Paris, Éditions du Regard, 2017, p.14

²⁰⁹ Définitions du Trésor de la Langue Française Informatisé



Photographies de l'exposition *Thierry Mugler, Couturissime*, du 30 septembre 2021 au 24 avril 2022, Musée des Arts Décoratifs, Paris. Source : franceTVinfo

“moins une qualité intrinsèque des choses qu’une qualité qui leur est prêtée, l’expression d’un état d’exception.”²¹⁰ C’est l’ensemble de la mise en scène proposée par le créateur qui manifeste le luxe, qui cristallise un moment d’exception – en plus de la qualité luxueuse intrinsèque aux productions. Un autre cartel de l’exposition sur le luxe me permet d’ajouter que “le luxe naît souvent de la *sprezzatura*, cette notion italienne où l’effort et le temps consacrés à créer un objet, une attitude, s’oublie dans leur évidence éblouissante. [Et qu’] avec les métiers d’art, la beauté se conjugue au savoir-faire maîtrisé”²¹¹. Ce qui revient à dire que face à la beauté des travaux des métiers d’art, on comprend le besoin de créer, l’intérêt et de s’investir et de rechercher de telles pièces. On est entièrement conquis par la grâce et le raffinement des travaux qui semblent irréels, loin de préoccupations concrètes. Cela aussi permet d’assimiler les créations de la mode à des œuvres d’art, car pour les unes comme pour les autres, on se sent petit face à l’excellence et la maîtrise technique. Ici revient le fameux “comment c’est fait ? comment c’est possible ?”. Durant cette exposition il était aussi question de la collection des Métiers d’Art de Chanel que j’ai évoquée précédemment. Je rappelle qu’il s’agit d’une initiative de Karl Lagerfeld, dans les années 1980, qui consiste à ce que la maison Chanel acquière et réunisse des ateliers de savoir-faire artisanaux. J’ai pu lire sur un cartel une façon de présenter cette initiative avec des mots qui font écho à ma démarche et au cœur de ce qui m’intéresse : “Karl Lagerfeld crée des pièces d’une virtuosité libre, gratuite, souvent de portée muséale. L’imaginaire du luxe

²¹⁰ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.125

²¹¹ GABET Olivier, cartel de l’exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

trouve à travers elles sa pleine expression contemporaine.”²¹² Des créations qui émerveillent et fascinent par leur grande qualité et leur beauté, et qui ne laissent pas imaginer l’ampleur du travail qu’a nécessité leur réalisation et leur mise en œuvre.

Mine Vergès a travaillé au service de la haute couture, elle a donc participé à la réalisation de projets grandioses tels que ceux évoqués en amont. Elle évoque la “jubilation”²¹³ qui la gagne en réalisant les missions pour la haute couture. Elle parle également de “luxe inouï”, et de l’attention à chaque détail pour réaliser des pièces d’exception. Attention dont elle est coutumière, puisque le costume de revue et de théâtre exige aussi un grand soin. Elle écrit par exemple à propos du directeur du Moulin Rouge : “Jean-Jacques Clerico ne veut que du beau, du chic. Il a mille fois raison. Il n’y a rien de plus laid qu’une vieille plume sur scène. Tolérance zéro pour les accros. Réparer, pailleter, renforcer, telles sont les tâches des ateliers de couture.”²¹⁴ À l’instar des pièces de défilé, ces costumes participent d’un tout, ils animent et conditionnent la représentation, Mine Vergès estime même que “loin d’être un accessoire, le costume de revue EST le spectacle”. Il se doit alors d’être impeccable.

Pour autant, revenons à la haute couture : il y a un passage de ses mémoires dans lequel elle retrace son vécu lors de la mise en place du défilé Thierry Mugler du 16 mars 1995 au Cirque d’Hiver, pour les vingt ans de la griffe. C’est un extrait à mon

²¹² Ibid

²¹³ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op.cit., p.7

²¹⁴ Ibid, p.128

sens phare qui illustre bien la dimension sensationnelle d'un tel évènement. Tout d'abord, elle avoue la charge de travail qu'il représente : "nous ne dormions que deux heures par nuit, mais pour le show le plus spectaculaire de la saison, le jeu en valait la chandelle"²¹⁵. Le milieu de la mode est éprouvant, mais tellement réjouissant qu'elle recommencerait sans hésiter. Le choix du mot *show* plutôt que défilé insiste sur la dimension époustouflante et démesurée de l'évènement de Mugler. Il s'agit véritablement du monde de l'émerveillement, Mine Vergès rappelle un article paru dans *Le Monde* le 18 mars 1995 et écrit par Laurence Benaïm, que je me permets de retranscrire ici car il permet de donner une idée imagée de l'ambiance :

"Au milieu, sur le podium, Naomi Campbell jette des charmes, bikini en velours, corps de résille brodée de paillettes panthère. Autour d'elle, c'est New York à Copacabana, Paris qui flambe de joie et de folie : crinoline de perles, sirènes brodées de cristaux ciel, trucs en plumes et robots dorés... [...] Plus qu'un défilé, c'est une superproduction aux dimensions impressionnantes, d'ailleurs retransmise en direct sur Paris Première : trente-cinq coiffeurs et autant de maquilleurs, cinquante-cinq habilleuses, un décor tridimensionnel, quatre mille lampes pour des effets spéciaux dignes d'une *party* géante. [...]

On reste ébloui par ces jeux extraordinaires qui unissent l'art du costume de scène à celui de la mode, la vision d'ensemble au culte du moindre détail. Car en effet, au-delà de l'effet, il a d'abord ces lignes, cette manière si particulière

²¹⁵ Ibid, p.143

de redessiner les corps, de les parfaire dans l'espace, comme des croquis en mouvement. [...]

Là où d'autres parodient une haute couture vidée de son expression, Thierry Mugler l'anime, la dirige, renouvelant la silhouette d'une femme-oiseau qui s'envolerait dans une crinoline spatiale, une soucoupe volante de satin rose shocking. Sur la planète, Worth, l'inventeur de la haute couture, croise Raymond Loewy, pionnier du design. Corsets Belle Époque et silhouettes profilées comme des bolides, broderies de jais et basques de plexi, roses de soie et postiches durcis à la résine polyester, cohabitent avec un naturel extravagant"²¹⁶.

Tout est dit, l'envoûtement, le charme, la grâce, l'effervescence et la fascination jaillissent de ce témoignage évocateur. Sans voir de photographies on imagine un spectacle grandiose, comme seule la haute couture peut donner à voir. Monde du rêve et de l'impossible, Mine Vergès affirme en connaissance de cause qu'"aucun obstacle ne saurait brider l'imagination des créateurs. [Ses] interventions dans la haute couture [lui ont appris], s'il en était besoin, à ne [s]'étonner de rien"²¹⁷.

Si les mises en scène de la mode font rêver, c'est qu'elles sont déconnectées de la réalité, elles rompent avec la vie ordinaire: elles sont alors dépayssantes.

²¹⁶ Ibid, pp.143-144

²¹⁷ Ibid, p.148

2 · Un univers fantaisiste dépaysant

L'écart entre vie réelle et imaginaire creusé par des créations luxueuses me permet de revenir encore une fois à Angélique. Elle est tellement immergée dans son univers de belles broderies, de fils d'or, de perles, de dessins luxueux et admirés de tous, que son quotidien se teinte de ce faste. Lorsqu'elle se projette avec Félicien, elle lui promet des aventures hors du commun, merveilleuses: "nous irons dans un palais dormir sur un lit d'or, incrusté de diamants. Oh ! C'est très simple".²¹⁸ C'est en effet très simple pour elle qui manipule quotidiennement des matériaux et des étoffes luxueuses, elle vit dans un monde de rêve. À force de côtoyer cet imaginaire et ce luxe, il fait partie intégrante de son quotidien, il constitue sa norme. Son monde n'est pas celui du commun des mortels.

Alors, si un des cartels de l'exposition *Luxes* indiquait que "plus que jamais expérience unique, le voyage est un luxe"²¹⁹, on aurait tort d'oublier que le luxe est aussi un voyage. Voir de belles choses dans un contexte valorisant permet de voyager, dans le sens de sortir de son quotidien. Le temps d'une visite, d'un défilé, une déconnexion avec le monde réel se met en place. En cela, la définition de l'imaginaire de Clément Rosset s'applique à la mode, il écrit : "toutes les définitions de dictionnaire s'accordent à reconnaître dans l'imaginaire, d'une part un produit de la seule

imagination, d'autre part un produit contraire à toute réalité ; ainsi celle-ci, empruntée au petit Robert : ce qui n'existe que dans l'imagination, qui est sans réalité"²²⁰, sans réalité dans la vie quotidienne. C'est une opinion fréquente au sujet de la mode, elle serait éloignée des exigences de la vie ordinaire, superflue, superficielle. Erner écrit à propos de la mode qu'"on ne peut trouver aucun motif [...] dans ses créations qui soit susceptible de répondre à une finalité objective"²²¹ ; dans son intransigeance, il la qualifie de "pur caprice", et dénonce un "gaspillage d'argent" et de "temps", ainsi qu'une "totale indifférence de la mode à l'égard des normes de la vie". Personnellement, je ne tiens pas à ce que la mode constitue une piste de lecture et d'analyse de l'actualité, du quotidien, qu'elle rende hommage à des situations réelles. Pour moi, la mode est plus performante lorsqu'elle s'attache à transposer dans la réalité un monde irréel et fantasmé que lorsqu'elle vise à dépeindre la réalité prosaïque. Du moins, c'est le cas pour les collections et les créateurs qui m'intéressent, que j'aime regarder et qui m'inspirent pour ma propre pratique de créatrice. Le manque d'accord entre la mode et la vie courante est pourtant souvent critiqué. Erner ajoute de façon assez virulente : "Enfin, ultime intérêt de la mode dans le cadre de la consommation ostentatoire : dans la plupart de ses formes, elle est incompatible avec toute activité laborieuse."²²² Il adresse ce fait comme une critique, alors que la mode ne prétend pas et n'a pas non plus pour but de s'adapter aux exigences de la vie quotidienne. Un cartel de l'expo *Luxes* affirmait d'ailleurs

²²⁰ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.99

²²¹ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.100

²²² Ibid, p.76

²¹⁸ ZOLA Émile, *Le Rêve*, op. cit., p.73

²¹⁹ GABET Olivier, cartel de l'exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

“combien le luxe et la mode doivent continuer encore à susciter l’émerveillement et éviter le banal”²²³ ; la mode doit donc s’écarter du cours normal des choses.

En novembre et décembre 2021, avec l’atelier Baqué Molinié, j’ai travaillé sur les recherches de modules en cuir doré à la feuille d’or pour la maison Schiaparelli. Il s’agissait de former des volumes et de les orner de pierreries, de chaînes, de strass. C’est un projet auquel je suis très flattée d’avoir pu participer car il incarne vraiment le monde du rêve, du faste, de l’excès, du beau. C’était un plaisir de réaliser ces formes et un plaisir de voir en janvier 2022 des silhouettes défilé lors de la Fashion Week de Paris, toutes décorées de ces modules. Savoir que j’ai en partie participé à la réalisation de ces pièces me comble réellement. Ce sont des tenues très extravagantes, notamment une, qui consiste en une savante composition de modules très nombreux. Un jour de février, j’entends une émission d’Europe 1 parler du défilé. L’une des animatrices affirme avec enthousiasme : “Schiaparelli transcende et rend à la mode tout son sens : celui d’un art capable de faire rêver”²²⁴. Le sentiment de rêve et de fascination est donc partagé, il fait sens dans l’imaginaire collectif, on associe aisément la mode et le rêve. Pour autant, après une description flatteuse de cette fameuse silhouette d’or, arrive aussitôt la question de l’aspect pratique du port d’une telle tenue, de sa commodité dans

²²³ GABET Olivier, cartel de l’exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

²²⁴ VIGNALI Julia, GOMEZ Mélanie, Europe 1, Émission *Les Tendances*, “Les vêtements bijoux et la déco psychédélique !”, diffusée le 04 février 2021 à 12h48. URL : <https://www.europe1.fr/emissions/les-tendances/les-vetements-bijoux-et-la-deco-psychedelique-4091876> (écoutée le 07/02/2022)



Défilé Schiaparelli
Haute Couture
Printemps/Été 2022 du
24/01/2022

Source : Vogue

la vie réelle. Les animatrices font des moqueries légères sur l'impraticabilité d'une telle tenue, sur le fait que personne ne peut porter cela dans la "vraie vie", mais concluent par "même si je vous le souhaite quand même". Derrière ces taquineries (inoffensives soyons claires) qui tentent de montrer un certain détachement par rapport à une mode superflue, il y a une envie, le rêve de la beauté de ses créations et du mode de vie qui va avec, une vie qui exclut toute activité ordinaire et pratique. Ce type de tenues est évidemment totalement inadapté pour aller au bureau ou faire ses courses ; elles relèvent du costume d'apparat et se destinent uniquement à créer du spectacle et à émerveiller le temps d'un défilé. La mode cultive ce "caractère confidentiel, incalculable, non déductible, d'un désir seulement en partage avec quelques pairs"²²⁵, et ce n'est pas nouveau, ce n'est pas un trait développé par la mode récemment. Assouly explique dans son ouvrage que déjà au XIX^e, les dandys souhaitaient marquer la distance entre eux et les autres sphères sociales, et tenaient à se distinguer. Il écrit : "Tout se passe comme si la dimension ésotérique des goûts des gens du monde semblait avoir été imaginée pour rendre infructueuses les tentatives d'appropriation et d'imitation". Il y a une volonté affirmée de pas correspondre à ce qui est commun, ordinaire, partagé par un grand nombre.

Par ailleurs, il est peut-être alors important, pour justifier cette volonté de la mode d'être extra-ordinaire, de revenir aux origines du terme luxe. Un cartel de l'exposition éponyme m'a appris que l'étymologie du terme est «longtemps restée sibylline, le terme "luxe" a trop souvent renvoyé à tort au *lux* de la lumière,

²²⁵ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.126

alors que sa source remonte plutôt au substantif *luxus* qui évoque ce qui est séparé, démis, déplacé, comme on parlerait d'une luxation et, par capillarité, l'écart et l'excès, moral ou physique»²²⁶. L'ouvrage d'Assouly définit également le terme au prisme de l'excès, en évoquant plutôt le «verbe latin "luere", qui lui-même provient du grec "luein" et ensuite "luxus" qui signifie ce qui est déboîté, disloqué, mis de travers, luxé, comme ce qui pousse de travers ou en excès»²²⁷. Le luxe est alors intrinsèquement lié au désordre, à ce qui déborde, qui n'est pas dans le cadre. On comprend alors l'opulence et l'excentricité à l'œuvre dans les créations de mode. Le fait de classer la mode dans le registre du luxe permet alors de l'exempter de l'exigence de correspondre à des finalités pragmatiques. Elle est libre d'exprimer et d'afficher des récits fantasmagoriques sans limite. C'est à partir de ce postulat que j'interprète les selles en plumasserie de chez Hermès. Il s'agit de selles en plumes de coq réalisées par la maison Février, célèbre atelier de plumasserie créé en 1929 et acheté par le groupe du Moulin Rouge en 2009. Associer un matériau si léger et fragile à un objet ordinairement soumis à des contraintes physiques et à une manipulation musclée peut sembler insensé par son absurdité. Cette création participe de la même logique que les productions de mode audacieuses et prenant le pari de détourner l'usage d'un objet dont la finalité est communément admise. Il y a là une volonté d'échapper au sens commun, ce qui rejoint une affirmation d'Assouly : le luxe "se refuse à l'intelligibilité de la masse des individus. Et le degré ultime de l'opacité réside dans l'existence d'un monde, invisible,

²²⁶ GABET Olivier, cartel de l'exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

²²⁷ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.17

suprasensible, totalement étranger à l'intelligence de l'homme commun".²²⁸ On en viendrait alors à se demander où utiliser une telle selle : à quoi sert-elle ? Alors que justement il est important qu'elle ne serve à rien, sinon au plaisir esthétique, au plaisir de voir une chose extra-ordinaire, dans un matériau sensible et peu courant. Elle ne sert qu'à rêver, ce qui prouve que "le luxe contemporain s'efforce de préserver la part du rêve, qui ne naît pas toujours d'une finalité pratique et d'usage, mais d'une vision presque épique, repoussant les frontières de ce qui est même imaginable, préservant une forme d'élan poétique".²²⁹ Ces selles renforcent la dimension picturale, théâtrale, qu'implique d'emblée la confrontation entre un objet courant et le domaine du luxe et des métiers d'art.

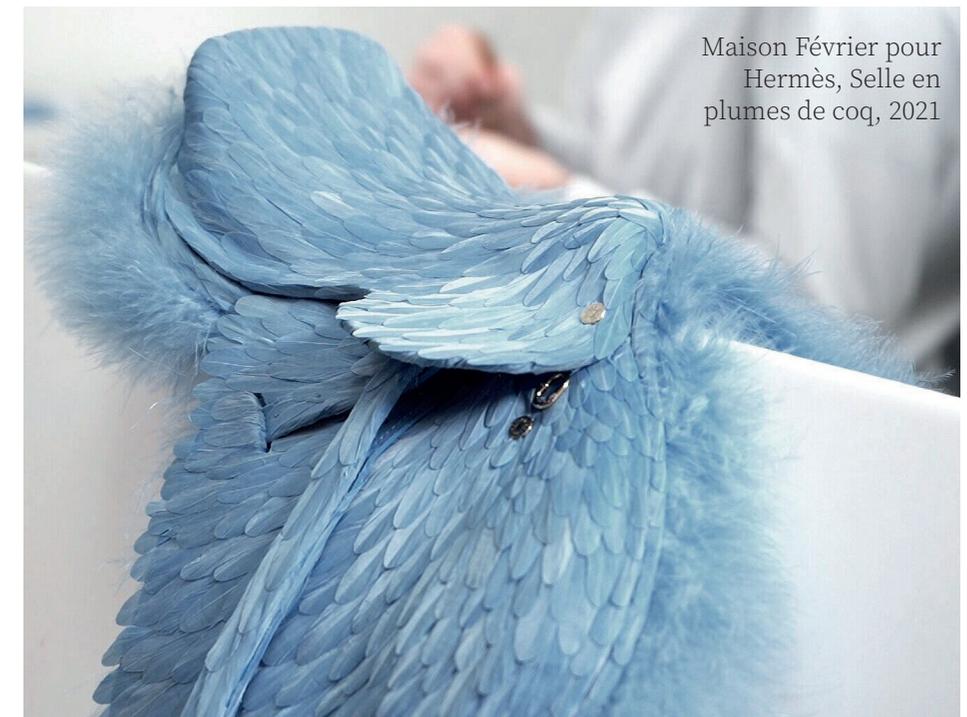
J'ai pu voir la selle bleu ciel dans la vitrine de la boutique Hermès du Faubourg Saint-Honoré, composant une sorte de diorama, une mise en scène léchée et onirique avec des foulards et des sacs de la griffe. Et rien, pas un mot, un cartel ou une indication sur cette mystérieuse selle de plumes. Elle s'impose dans la vitrine comme une évidence, on comprend aisément le lien de l'objet avec le monde de la cavalerie cher à Hermès, le choix des plumes qui font écho à certains motifs d'oiseaux sur des carrés de soie, mais il faudra se contenter de ces observations sommaires. Aussi cet extrait de l'ouvrage d'Assouly confirme mon expérience face à la vitrine : "le [luxe] échappe à l'extériorité d'un langage et à l'objectivité par définition reproductible d'un système

²²⁸ Ibid, p.129

²²⁹ GABET Olivier, cartel de l'exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

de communication. C'est la raison pour laquelle [il] ne saurait être indépendant de ces hommes qui le concrétisent. Inscrits dans la mémoire vivante, il naît, croît, prospère, puis finit par disparaître avec ses rares détenteurs".²³⁰ Les créateurs sont les seuls à avoir les clés de compréhension de leurs œuvres, à en maîtriser tous les rouages, qu'ils soient techniques ou analytiques. Je ne suis pas gênée par ce flou, cette difficulté à saisir les tenants et aboutissants d'une œuvre, car il me plaît de me contenter de la contempler, de tirer mes propres analyses, qu'elles soient valides ou non importe peu, ce qui compte c'est de vivre une expérience du beau, un beau dépaysant et propice au rêve, comme c'est le cas avec la silhouette Schiaparelli.

²³⁰ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.129



Maison Février pour Hermès, Selle en plumes de coq, 2021

Il me semble laisser comprendre sans peine mon goût et mon intérêt pour les métiers d'art et les productions de la mode. C'est pourquoi il me tient à cœur d'en faire un portrait exact. Si je viens de démontrer en quoi ces œuvres peuvent être désintéressées, gratuites (dans le sens de sans but, sans finalité), il me paraît essentiel de nuancer ce propos en mettant en avant leurs bienfaits.

3 · Les bienfaits du beau et du luxe

Ne pas dépendre d'une finalité pratique ou utilitaire ne signifie pas n'avoir aucune utilité, au contraire. "C'est véritablement utile, puisque c'est joli"²³¹, écrivait Antoine de St-Exupéry dans *Le Petit Prince* en 1943. Le seul caractère esthétique d'une production suffit à prouver sa légitimité et son caractère bienfaiteur. Prendre plaisir à voir de belles choses est quelque chose d'important pour le bien-être et le développement de l'imagination. J'ai pris un immense plaisir à employer mes huit mois de stage pour profiter de Paris, voir de belles rues, de beaux bâtiments, visiter des jardins, des musées, regarder les belles vitrines en période de Noël. Il est important dans ma méthode de travail de me nourrir de belles images et de contempler. En tant que créatrice j'ai besoin de me cultiver, et de me réjouir par la vue de travaux esthétiques.

Olivier Assouly analyse la théorie du luxe énoncé par le philosophe David Hume dans *Du Raffinement dans les arts* en 1742.

²³¹ SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Le Petit Prince*, Évreux, Gallimard Jeunesse, Folio Junior, 2000, P.50

Hume est fervent partisan du luxe qu'il associe naturellement au plaisir de voir de belles choses, et il envisage également les qualités du luxe au-delà d'un rapport économique ou commercial. En effet, Assouly démontre qu'il perçoit ses bienfaits sur le regardeur :

"Hume pose qu'il y a lieu de parler de luxe en vertu d'un "grand raffinement dans la satisfaction des sens". Le plaisir que procure le luxe dépasse celui provenant d'une simple perception. Il se démarque du flux ordinaire des sensations : la vue plaisante d'un beau paysage et la satisfaction gustative d'une coupe de champagne sont en ce sens déjà des luxes."²³²

Sa vision est intéressante, surtout pour le XVIII^e siècle, car en affirmant une vision optimiste et épanouissante du luxe, il s'émancipe de la tradition moraliste qui visait à opposer luxe et vertu en considérant que profiter d'objets luxueux revenait à faire signe de paresse, de débauche, car on privilégiait une vie plus austère et dépouillée (pour Salluste, dans l'Antiquité romaine, le luxe est un vice incorrigible). Avec Hume, luxe et raffinement sont non seulement compatibles avec bonheur et vertu, mais son propos va au-delà, «Hume soutient que "les époques raffinées" sont "à la fois les plus heureuses et les plus vertueuses".»²³³ Le philosophe soutient ainsi l'hypothèse selon laquelle le luxe exalterait les vertus jusqu'à bonifier les gens. Dans cette acception, l'opulence et la réjouissance des sens seraient parmi les plus grands bienfaits

²³² ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.146

²³³ Ibid, p.147

que l'homme puisse connaître et pourraient même permettre de policer les sociétés en adoucissant les mœurs. Assouly déduit de la théorie de Hume que "le luxe appelle la délicatesse"²³⁴, et incite "à aimer les arts et à cultiver son goût"²³⁵. Visiter des expositions, voir des défilés de mode – mais aussi des ouvrages de dames – permettrait alors d'aiguiser sa délicatesse, de devenir bon, mais aussi d'encourager à s'instruire. Hume propose une vision utopique et idéale de la fréquentation du luxe, il me semble important de souligner qu'elle est subjective, ancienne et trouve forcément des contre-exemples dans la société actuelle (mais pas uniquement). En effet le luxe mène aussi à l'ostentation, la jalousie, le mauvais goût, la prétention etc. Mais je trouve que la thèse de Hume mérite de l'attention pour la mythologie qu'elle engendre. Ce qu'il propose revient à imaginer un mythe du luxe, de ce qu'il pourrait être et des effets qu'il pourrait produire dans une société idéale, avec des individus parfaits. Il imagine le meilleur que l'on puisse tirer de la contemplation passive de belles choses. Sa thèse est d'autant plus intéressante qu'il exalte les qualités des individus à l'origine du luxe.

Son postulat permet ainsi d'encenser les producteurs de ce luxe, de ces belles choses. Dire que la société devient meilleure en voyant de beaux objets, c'est dire que les créateurs de ces objets rendent le monde meilleur. Hume les tient alors en haute estime et leur accorde de nombreuses qualités, à juste titre. Il valorise l'usage de la raison portée par la maîtrise des métiers et des arts ; si l'on transpose cela au milieu des créateurs de mode, cela signifie

²³⁴ Ibid, p.150

²³⁵ Ibid, p.148

que les créateurs développent des facultés intellectuelles en créant du beau et en pratiquant leur art. Le luxe serait alors bénéfique à la fois pour le public qui jouit des travaux qui les bonifient, mais aussi pour les créateurs qui se perfectionnent et deviennent meilleurs au fur et à mesure de leurs créations. Les créateurs vont développer de nouvelles techniques, améliorer leurs procédés, chercher des solutions, faire de la recherche qui au final sera profitable à l'ensemble de leur corps de métier, lui assurant ainsi rayonnement et prospérité. En cela, "l'examen du luxe nous apprend qu'il est davantage remède que poison. Gage de l'arrachement de l'homme à l'ignorance de la nature et au sommeil de la raison, le luxe relate les progrès organiquement matériels et spirituels réalisés par un être raisonnable et une pensée humaine".²³⁶ Les métiers d'art sont intrinsèquement liés à la question du luxe, et s'il bonifie ce qui l'entoure, ces arts se perfectionnent. Le luxe exerce alors une influence majeure sur les pratiques manuelles et l'artisanat d'art qu'il élève au rang d'activités supérieures de l'esprit. Les progrès entraînés par le luxe dépassent de loin les seules évolutions techniques et pratiques. Le confort et l'utilité ne peuvent alors en aucun cas représenter le but ultime du luxe ; sa valeur hors du commun lui permet de s'inscrire dans des modes d'expression plus élevés, spirituels, désintéressés. Assouly écrit d'ailleurs qu'"une époque à laquelle ferait défaut le génie des techniques et des manufactures serait au plus haut point indigente tant pour les ouvriers que pour les artistes et les philosophes."²³⁷ Elle ne serait profitable à personne, ce qui fait du luxe une composante vitale à

²³⁶ Ibid, p.149

²³⁷ Ibid

une société développée. Il est tout de même important de rappeler que le luxe dont il est question ici est protéiforme, car il concerne des beaux objets, des techniques, des paysages, et tout ce qui peut être perçu et provoque contentement et félicité.

Durant ces mois à Paris, alors que je travaillais à mon classeur sur la Lune, je me suis inscrite à la Bibliothèque Forney, et rien que le fait d'être dans un cadre si beau me stimulait et me donner envie d'avancer dans le projet. Il y a quelque chose dans le beau qui met de bonne humeur et qui enchante. J'estime que cette qualité à elle seule assure le salut de tout ce qui "ne sert à rien" mais qui est beau ; cela va des œuvres de mode extraordinaires aux formes d'arts plus plastiques et aux lieux, qui peuvent aussi s'apparenter à du luxe par bien des aspects. Un des cartels de l'exposition *Luxes* assurait d'ailleurs que "le luxe s'exprime dans une diversité totale"²³⁸. Il concerne donc une grande quantité d'éléments et encourage le métissage et la mixité des références. Être dans cette architecture médiévale gothique m'a donné des idées pour des échantillons de broderies sur *Peau d'âne*. Il y a une vraie porosité entre les disciplines permise par le fait de profiter du luxe, du beau. De la même façon que je trouve un vrai plaisir à flâner dans des puces bien au-dessus de mes moyens, sur des sites de décoration et de vêtements hors de prix, je n'imagine pas me priver du simple plaisir de voir de belles choses. D'en posséder aussi, c'est d'ailleurs ce qui motive ma collection compulsive de vieux napperons et de dentelles diverses chinées depuis des années dans des ressourceries, des Emmaüs, ou récupérés auprès de personnes diverses. J'espère qu'à

²³⁸ GABET Olivier, cartel de l'exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

force de prendre le temps de regarder du beau et du luxe, j'affine mes qualités de créatrice ; quand je lis ces mots d'Olivier Assouly, j'aspire réellement à accomplir sa prophétie :

"La délicatesse du goût se dessine à condition de jouir d'une qualité, discrète et ténue, échappant communément à la perception. L'homme de goût n'a d'autre alternative que de dégrossir son plaisir, d'exercer sa sagacité, et pour cela, il lui faudra être attentif à des détails, faire preuve de nuance. Il devient d'autant plus modéré, prudent, que la délicatesse du goût ne vaut qu'à condition que les qualités des objets ne soient ni évidentes ni grossières. En ce sens, la discipline imposée par la production des arts et par l'appréciation esthétique confère au luxe une dimension morale".²³⁹

Faire du beau mais faire du beau moral, voilà un enjeu pour la création textile contemporaine que je trouve pertinent.

Ainsi, le milieu de la mode est un espace de création à part dans le vaste domaine que constitue le design. Il n'est pas soumis aux mêmes contraintes ni aux mêmes exigences et c'est ce qui lui permet de privilégier et d'exacerber l'imaginaire des créateurs. Ils sont libres de produire du beau et de l'exubérant à leur guise. Toutefois, leur production est inévitablement soumise aux règles du phénomène de tendances, qui met en valeur ou marginalise les créations. Il est alors intéressant de comprendre les logiques tissées entre la création textile et la tendance.

²³⁹ ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, op.cit., p.151

B • L'enjeu de la tendance dans la création textile : de l'oubli à l'engouement

1 • La connivence entre ouvrages de dames désuets et mode actuelle

Au fil de cette recherche j'ai tenu à valoriser aussi bien des productions personnelles, réalisées pour le loisir par des dames passionnées que des travaux produits professionnellement par des créateurs de mode expérimentés. J'estime que ces deux espaces de pratiques sont analogues, bien que l'opinion courante tende davantage à valoriser les travaux de la mode que ceux de ces dames. Les travaux de mode et de haute couture seraient mieux considérés car "à la mode", attrayants par leur actualité et le prestige qui leur est associé, tandis que les ouvrages de dames connaîtraient encore des jugements liés à un certain aspect désuet, vieillot. Les dames de l'ADSO me disent parfois combien elles sont surprises qu'une jeune s'intéresse à la dentelle aux fuseaux et elles me racontent que leurs enfants et petits-enfants la cataloguent comme une activité démodée sentant la naphthaline. Annick me confie même dans le questionnaire qu'elle refuse de qualifier sa pratique d'"ouvrages de dames", car elle trouve l'expression "absolument horrible, condescendante, un peu méprisante". Elle estime qu'elle renvoie trop à des pratiques de ménagères ou de potiches. Je comprends cette considération, mais suis attachée à ce qualificatif qui permet de définir un cercle de pratique précis et précieux.

Ces préjugés sont évidemment contestables, j'estime que la grande qualité des ouvrages de dames suffit à les légitimer et leur accorder une valeur qui leur revient de droit.

Si des créateurs envisagent aujourd'hui une réhabilitation des ouvrages de dames via une collaboration avec le monde de la mode, ce n'est pas chose nouvelle, des liens ont toujours existé entre les deux domaines. Je précise qu'historiquement, les ouvrages de dames ont existé dans une sphère privée, à but non commercial, mais il existait aussi des ateliers de pratiquantes en province qui réalisaient des ouvrages similaires qui leur assuraient un moyen de subsistance. Les ouvrages de dames n'ont pas toujours été réservés au loisir, ils ont aussi connu des débouchés professionnels. Sophie Henwood-Nivet, historienne spécialisée dans l'histoire de la dentelle et responsable du service des collections des musées de Calais, explique que jusqu'aux années 1920, la ville de Calais regorgeait d'ateliers de dentellières qui vendaient dans des boutiques locales, ou s'exportaient à travers la province. Mais la dentelle aux fuseaux est devenue trop coûteuse pour ces boutiques qui ont connu une grave crise économique, alors cinquante-quatre ateliers de dentellières ont dû fermer à Calais. Le temps d'exécution que cette technique demande et le raffinement des motifs réalisés l'ont rendue hors de portée. L'historienne explique qu'à ce moment-là, les dentellières n'ont pas eu d'autres choix, "les débouchées de la dentelle calaisienne sont alors la haute couture parisienne, les confectionneurs de lingerie et les grands-magasins"²⁴⁰. La mode apparaît donc comme le seul milieu de subsistance des techniques

²⁴⁰ JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, op.cit., p.32



Cartes postales, années 1910, Calais

-Le bureau de vente d'une industrie des tulles et dentelles

-L'échantillonnage et la mise en boîte

Source : Histopale

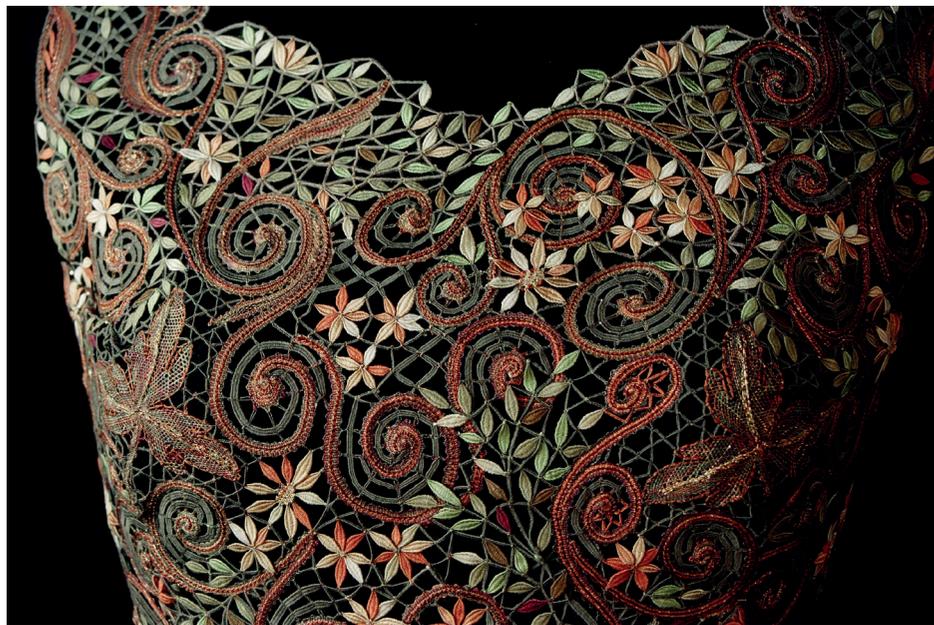


manuelles précieuses et onéreuses. Rosa Guichaoua, dentellière bretonne de la seconde moitié du XX^e siècle, raconte une aventure qui souligne aussi l'interconnexion entre ouvrages ruraux et mode parisienne. En effet, elle explique comment sa production locale de dentelle au crochet (du picot bigouden) a attiré des commanditaires du milieu de la mode et du luxe : "Je vendais à des magasins dans toute la Bretagne, à la ferme de Saint-Michel-de-Brasparts, à la maison des Artisans d'Art et lors d'exposition. Au début des années 1980 j'ai travaillé dans la mode pour Hubert

de Givenchy”²⁴¹. Ce savoir-faire devient rare, alors les couturiers font appel à des dentellières rurales, les dernières à faire vivre ces techniques riches.

Plusieurs facteurs permettent d’expliquer le fait que de moins en moins d’individus maîtrisent des travaux d’aiguille tels que la dentelle au crochet ou aux fuseaux. Tout d’abord, ces techniques artisanales ont connu un fort discrédit, on les

²⁴¹ Association “Dentelles d’Irlande bretonnes”, *De la crise de la sardine à l’âge d’or de la dentelle*, op. cit., p.119



Oscar de la Renta pour Pierre Balmain, bustier de robe du soir réalisé par Odette Arpin à l’Hôtel de la Dentelle de Brioude, 1996. Dentelle aux fuseaux, fils de soie et d’or, 9600 heures de réalisation et 150h de recherche.

Source: BOUVOT Michel, BOUVOT Claudette et HERVIEUX Chantal, *Symphonie en Dentelle*, Rennes, Lycée Professionnel Coëtlogon, 2009

a reléguées au rang de travaux féminins secondaires, desuets, associés à l’image de la mamie qui tricote au coin du feu. Elles ont aussi été victimes des progrès techniques qui ont mécanisé, rationalisé, accéléré la production de tissage et de maille en tout genre. Enfin, l’émancipation des femmes a joué un rôle également puisqu’à partir du moment où les femmes ont pu travailler et sont sorties des foyers, elles n’avaient plus le temps pour cela, ni l’envie; elles avaient d’autres occupations. L’ouvrage sur la façon dont la dentelle a sauvé l’Irlande et la Bretagne de la misère effectue les mêmes constats :

“Entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années soixante-dix, l’univers de la maison et les usages évoluent considérablement. Coudre, tricoter, crocheter étaient chose ordinaire à cette époque. Mais le prêt-à-porter et le textile industriel gagnent de plus en plus du terrain. Les femmes de toutes origines sociales quittent l’univers clos de la maîtresse de maison, travaillent au-dehors, s’équipent en appareils ménagers. Avec la vie moderne, elles achètent “tout fait”, et ont d’autres centres d’intérêt. Le fait-main reprend du galon dans les années soixante-dix : on fabrique son poncho, son bikini, son sac, son gilet au crochet. Dans les années quatre-vingt, même si les couturiers lui gardent une place dans leurs défilés, il subit un nouveau recul : la jeune génération ignore tout des ouvrages de dames. [...] Cinquante ans plus tôt, il était banal de savoir crocheter. En l’an 2000, c’est une originalité.”²⁴²

²⁴² Ibid, p.116

Et en 2022 ? La sensibilisation aux catastrophes écologiques engendrées par le milieu textile incite de plus en plus à renouer avec l'apprentissage de savoir-faire textiles de base : tricoter, coudre, raccommoder ses habits pour les faire perdurer, personnaliser ses vieux vêtements plutôt que de jeter. Des techniques accessibles, relativement simples, qui participent d'une démarche personnelle pour tenter de pallier une surconsommation problématique et une exploitation de la main-d'œuvre. Pour ce qui est des techniques de l'ordre de l'artisanat d'art, elles restent confidentielles et peu pratiquées. J'ai mis quelque temps, par exemple, avant de trouver quelqu'un pour m'apprendre la dentelle aux fuseaux.

La conséquence en est qu'aujourd'hui les femmes qui maîtrisent ces techniques minutieuses et peu ordinaires, et qui souhaitent les développer professionnellement, sont peu nombreuses et se tournent forcément vers le milieu de la mode où elles trouvent bon accueil. C'est le dernier milieu qui permet de développer des looks avec des techniques si précieuses et qui a conscience de leur valeur. Car pour entrer dans le milieu de la haute couture, il faut avoir fait ses preuves. Si Hubert de Givenchy contacte Rose Guichaoua, c'est qu'il est sûr de ses compétences et de son choix de proposer des pièces en picot bigouden. Mine Vergès retrace en ce sens comment son atelier destiné au costume de scène a pu entrer dans la mode. Karl Lagerfeld a visité son atelier, vu des pièces en organza surpiqué, et "il les jugea dignes d'un travail de haute couture et [leur] accorda définitivement sa confiance"²⁴³. Il faut prouver une maîtrise technique et une

²⁴³ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., p.147

vraie habileté dans son domaine pour pouvoir collaborer avec des couturiers et créateurs de mode. J'ai l'impression que de nos jours, ils sont particulièrement sensibles à la maîtrise de savoir-faire textiles anciens. Je me souviens de l'enthousiasme de Perrine et Harmonie de l'équipe Baqué Molinié lors de mon entretien de stage. Je leur montrais mes échantillons de dentelle aux fuseaux et elles étaient curieuses d'en voir plus, me demandaient comment j'avais appris, Perrine m'a même dit que ça lui donnait envie d'en faire aussi et que je leur apprendrais pendant les pauses déjeuner. Cette validation de leur part m'est restée en mémoire et m'a fait vraiment plaisir, car elle m'a prouvé que pratiquer la dentelle aux fuseaux en 2021/2022 est légitime et peut trouver sa place dans la création textile contemporaine.

En soit, ce n'est pas un constat très surprenant au vu de l'histoire étroite qui lie la dentelle et la mode, mais ça ne va pas non plus forcément de soi à l'heure actuelle où réaliser de la dentelle manuelle représente un coût et un temps considérables. Il faut plusieurs heures de travail pour réaliser à peine quelques centimètres de ruban. C'est pour cela que Mylène Salvador explique qu'"être dentellière aujourd'hui, c'est aller à contre-courant, contre la rentabilité. La dentelle à la main requiert un temps infini, qui la rend d'office, de nos jours, parfaitement démodée. Elle a subi, à partir du début XIX^e siècle, la concurrence de la dentelle mécanique, puis chimique, et l'effet a été pour le moins irréversible"²⁴⁴. Elle ajoute quelque chose d'important pour comprendre qu'il est possible de faire perdurer la dentelle aux fuseaux, d'y trouver un intérêt : "Je ne me sens nullement concurrencée par les machines, car je ne

²⁴⁴ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.7

fais tout simplement pas la même chose”²⁴⁵. Ce n’est pas la même démarche car le métier industriel travaille différemment, les commandes ne peuvent être les mêmes que pour des dentellières manuelles. Mylène Salvador a su rendre à la dentelle artisanale ses heures de gloire. J’ai découvert récemment qu’elle apparaît dans un ouvrage sur les artisans d’art intitulé *Haute Couture : artisans - paruriers & couturiers*, et dans lequel ses qualités et son imagination sont présentés de façon très élogieuse. Pour les auteurs, Leila Le Cavorzin-Mille et Jean-François Anème, il ne fait aucun doute que la pratique de Mylène Salvador relève de la mode, et par extension de la haute couture. Elle a contribué à faire de la dentelle aux fuseaux un art compatible avec le XXI^e siècle en exacerbant ses ouvertures créatives, elle travaille dans le présent et imagine le futur de la dentelle tout en préservant la réalité de son passé. Elle rejoint en cela France Caillard, dentellière bretonne, qui pense que la dentelle ne disparaîtra pas car “on se souvient de l’opiniâtreté et du courage de nos bigoudènes. Misons sur leur entêtement et leur persévérance”²⁴⁶. Avec des créatrices aussi passionnées, la dentelle s’adapte à la modernité pour prolonger encore sa vie, pour s’offrir une seconde vie.

La réhabilitation des travaux d’aiguille et des ouvrages de dames passent alors par la reconnaissance des figures d’autorité : participer à des projets de mode assoit la respectabilité de ces techniques, mais la reconnaissance vient aussi reconnues des institutions muséales. Mademoiselle Delpierre du Musée Galliera, dont j’ai évoqué le témoignage plus tôt au sujet de l’exploitation des

²⁴⁵ Ibid

²⁴⁶ Association “Dentelles d’Irlande bretonnes”, *De la crise de la sardine à l’âge d’or de la dentelle*, op. cit., p.115

femmes, explique durant la même entrevue que, dans l’enceinte du musée, les ouvrages de dames sont mis sur un pied d’égalité avec le patrimoine haute couture présenté habituellement dans des institutions culturelles et patrimoniales²⁴⁷. Le musée est le seul lieu qui regroupe des textiles auxquels on accorde la même valeur et le même intérêt. Des guipures luxueuses, qui trouvent leur place dans le musée car elles étaient portées par des femmes importantes, côtoient des pièces plus domestiques et ordinaires ; elles sont conservées ensemble. Le musée identifie le même intérêt artistique et patrimonial dans les deux types de productions textiles qui forment alors une même collection textile significative de son temps. “Le musée exerce une attraction constante sur tout ce que font les hommes. L’homme qui crée, l’homme qui meurt, l’alimentent. Tout finit sur le mur ou dans la vitrine”²⁴⁸ écrivait Paul Valéry, ce qui signifie que la simple qualité esthétique, technique ou historique d’un textile suffit à sa conservation muséale. Il n’est plus question d’interroger son origine sociale ou son utilité, sa qualité de pièce témoin d’une époque peut en faire une pièce de musée. Et comme le musée est un lieu de sacralisation, ce qu’il renferme devient aussitôt un “trésor”²⁴⁹, et ainsi l’ensemble des ouvrages de dames exposés se trouvent revalorisés et ennoblis.

²⁴⁷ Ibid, p.82

²⁴⁸ Édition électronique réalisée à partir du texte de Paul Valéry, “Le problème des musées” (1923), in *Œuvres*, tome II, Pièces sur l’art, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, pp.1290-1293. Parue dans *Le Gaulois*, le 4 avril 1923 (consultée le 13/04/2022)

²⁴⁹ Ibid

L'exposition *PLACES* du Musée de la Mode d'Anvers (du 25/09/2021 au 09/01/2022) présentait simultanément des travaux domestiques et des pièces de mode.



Exposition *PLACES*, Musée de la Mode d'Anvers

-Scénographie d'entrée mettant en parallèle un motif traditionnel de dentelle des années 1700-1750 et la robe *Glitch* d'Iris van Herpen, Collection Couture *In Between The Lines*, Printemps-Été 2017

-Trois coiffes :
n°31 - Coiffe avec broderie blanche et *reticella*, 1560-1600, collection du musée
n°32 - Béguin avec broderie blanche et *reticella*, 1580-1620, collection du musée
n°33 - Béguin avec *reticella*, 1550-1600, Bowes Museum, Royaume-Uni



-Marc Jacobs pour Louis Vuitton, robe en organza avec cuir découpé au laser et appliqué manuellement, Printemps-Été 2012

Photographies personnelles du 20/11/2021.

Pour autant, si les travaux d'aiguille ont trouvé place pérenne dans les institutions muséales, leur popularité auprès des créateurs de mode varie. Elle est soumise au phénomène de tendance. Les créateurs savent quand il convient de faire appel à des artisanes et des créatrices d'ouvrages de dames, d'autant plus quand certaines techniques ne peuvent exister sans la main d'une créatrice. Le crochet par exemple, contrairement au tricot, ne peut être mécanisé, chaque pièce de crochet est faite manuellement (même celle que l'on voit depuis quelques mois dans la *fast fashion*). Il y a besoin d'expertes en crochet pour dessiner et réaliser les pièces. Si la tendance est au crochet, ils vont employer des femmes qualifiées. Guillaume Erner explique que "même les objets les plus onéreux, les plus techniques – en somme – les moins frivoles en apparence seront soumis à la mode"²⁵⁰. Toutes les techniques manuelles sont alors soumises à la mode et leur attrait fluctue sans que l'on puisse vraiment comprendre pourquoi, comment et selon quelle temporalité. Dans son étude sociologique Guillaume Erner explique qu'un courant de pensée, soutenu par Thorstein Veblen, attribue l'origine de la tendance dans la volonté des classes dominées d'imiter les classes dominantes. Cette conception est soutenue par Pierre Bourdieu qui écrivait de façon lapidaire, dans *Questions de sociologie* : "Un emblème de la classe (dans tous les sens du terme) dépérit lorsqu'il perd son pouvoir distinctif [...]. Lorsque la minijupe est arrivée aux corons de Béthune, on repart [de] zéro"²⁵¹. Du défilé de mode aux rues d'un quartier populaire, la minijupe a connu un parcours éclectique. Bourdieu explique alors

²⁵⁰ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.34

²⁵¹ Ibid, p.80

que la société est le lieu d'une rivalité entre les différentes classes et que les tendances, la convergence des goûts sont la conséquence d'une focalisation sur les attributs de la classe dominante. La question de la dentelle est alors encore plus intéressante car historiquement, elle a connu des allers-retours incessants entre les classes sociales : produites par les pauvres pour les riches, produites par les riches pour les riches, produites par les pauvres pour les pauvres. Mais la tendance est un phénomène complexe car global. Ce qui est à la mode ou démodé est difficile à définir et ne tient pas seulement à des questions d'origine sociale. Guillaume Erner prend un exemple dans la mode et cite le legging qui a fait son grand retour en 2006 ; il explique que c'est une pièce devenue virale pour une raison précise : elle était ringarde. «Le handicap du legging, incarner le "démodé" est devenu sa grande force. Ainsi, de nouvelles marques ont pu s'en emparer, comme s'il s'agissait d'une innovation»²⁵². La mode a donné une nouvelle façon de voir et de considérer ce vêtement mal jugé depuis des décennies. Une telle tendance est forte car elle affiche une rupture radicale, et elle est d'autant plus forte lorsqu'elle est soutenue par des médias, d'autres créateurs et des célébrités. Il s'agit d'une tendance qui exacerbe une pièce de niche, très particulière.

J'identifie dans cette démarche les visuels de janvier 2022 de la marque ACNE Studios, qui sont un vrai plaisir esthétique pour moi. On y découvre deux mannequins dans un univers tapissé du sol au plafond de napperons de divers formats et de différents tons de blancs. Sur un des visuels une mannequin est vêtue d'une combinaison moulante en maille reprenant des motifs

²⁵² Ibid, p.26



Photographies de la campagne pour la collection ACNE Studios Printemps-Été 2022, publiées sur Instagram entre le 25/01/2022 et le 30/01/2022

de napperons en dentelle. La marque donne un vrai coup de neuf à l'image "mémérisante" du napperon avec une mise en scène surchargée, dynamique, qui donne au kitsch un coup de fouet. Il s'agit d'images promotionnelles pour la collection printemps-été 2022, que la marque annonce ainsi sur Instagram : "*a collection all about instinct, a clash between the handcrafted and a hyper-futuristic attitude*"²⁵³. L'idée est de décaler l'esthétique du napperon par la façon de le porter et de détourner son usage de façon ostentatoire. La marque propose alors de rendre le napperon tendance, vrai pari stylistique, mais qui peut trouver son origine dans l'injonction très actuelle à pratiquer l'*upcycling* et à consommer de seconde main. Les légendes des images incitent d'ailleurs à s'appropriier un objet ou une esthétique existante, à détourner l'existant plutôt que de créer du tout neuf : "*The feeling of taking something and making it your own*"²⁵⁴ ou encore "*looking back to the past to create something new*"²⁵⁵. Reste désormais à savoir si cette démarche – qui m'enchanté et que je trouve très réussie visuellement – participe d'une vraie initiative esthétique ou d'un coup de communication de l'ordre du *greenwashing*. J'aimerais croire que la marque trouve un vrai intérêt haute couture à ces montagnes de napperons qui constituent le décor de la collection, et qu'ils ne sont pas aussi l'objet d'une manipulation bien-pensante qui risque alors de vite s'essouffler.

²⁵³ Publication Instagram du 25/01/2022. Traduction personnelle : "une collection fondée sur l'instinct, un choc entre l'artisanat et une attitude hyper futuriste"

²⁵⁴ Publication Instagram du 28/01/2022. Traduction personnelle : "le sentiment de prendre quelque chose et de le faire sien".

²⁵⁵ Publication Instagram du 27/01/2022. Traduction personnelle : "regarder vers le passé pour créer quelque chose de nouveau"

Mode et travaux d'aiguille sont intéressants à lier car ils ne visent pas les mêmes enjeux commerciaux, esthétiques et pratiques. De ce fait, ils s'enrichissent mutuellement en renouvelant et en questionnant leurs propres logiques internes. En outre, si l'intérêt porté à la mode semble constant, les travaux d'aiguille traditionnels sont davantage soumis au phénomène de tendance : l'intérêt que l'on leur porte fluctue. C'est le cas avec toutes les composantes de la mode : les matières, les coupes, les motifs, et bien entendu les couleurs également.

2 · Des choix créatifs favorisant l'interdisciplinarité pour briller et innover

Il me semble impossible de parler de tendance couleur et de mode sans citer la cinglante et célèbre remarque de Miranda Priestley (Meryl Streep) à Andy Sachs (Anne Hathaway) dans le film *Le Diable s'habille en Prada*. Elle permet de saisir l'ampleur de l'impact d'une tendance couleur issue de la mode sur le milieu textile en général ; elle permet aussi de comprendre comment se diffuse une tendance couleur :

“Vous regardez dans votre placard et vous choisissez cette espèce de pull-over difforme par exemple parce que vous voulez montrer au monde que vous vous prenez trop au sérieux pour vous soucier réellement des vêtements que vous mettez. Mais ce que vous ignorez, c'est que ce pull n'est pas juste bleu, il n'est ni turquoise ni azur, c'est un bleu que l'on

appelle céruléen et vous êtes aussi parfaitement inconsciente du fait que en 2002 Oscar de La Renta a présenté une collection de robes céruléennes et c'est Yves Saint Laurent, il me semble, qui a créé des vestes militaires bleu céruléen... Et puis le céruléen est vite apparu dans les collections de huit couturiers différents, il s'est ensuite infiltré peu à peu dans les lignes de prêt-à-porter dans les grands magasins et puis j'imagine qu'il a fini par se retrouver dans une petite boutique de vêtement misérable où vous l'avez sans doute sorti d'un bac de liquidation. Quoi qu'il en soit ce bleu représente des millions de dollars ainsi qu'un nombre énorme d'emplois et j'avoue que je trouve comique que vous soyez sûre d'avoir fait un choix qui vous exempte du fabuleux monde de la mode alors qu'en fait, vous portez un pull justement choisi pour vous par les personnes dans cette pièce.”²⁵⁶

Outre la mesquinerie de la réplique, on comprend ici le sérieux du monde de la mode et les conséquences de choix qui peuvent paraître frivoles. La haute couture effectue des choix qui sont repris massivement par le domaine textile en général, comme si la haute couture était garante du bon goût, et ce qu'elle propose est imité sans conteste par différentes gammes de production textile. Elle a alors une responsabilité conséquente car ses décisions impactent l'ensemble de la création du domaine textile. D'où l'irritation du personnage face à la nonchalance d'Andy Sachs qui pense qu'il s'agit “juste” d'une couleur, d'un sujet futile. En outre, cette citation illustre également en quoi les tendances et notamment les tendances couleurs constituent un domaine

²⁵⁶ FRANKEL David, *Le diable s'habille en Prada*, sorti le 27 septembre 2006.

économique important, avec des conséquences pour de nombreux acteurs. “Pour les acteurs économiques, prévoir les tendances peut se révéler vital”²⁵⁷. Le choix d’une couleur ne se limite pas au monde strictement délimité de la mode mais se diffuse et concerne l’ensemble de la création textile. Il est aisé de reprendre un choix couleur de la haute couture alors qu’il est plus délicat d’imiter une forme ou un motif subtilement sans tomber dans la contrefaçon, même si une telle récupération est couramment pratiquée par la *fast fashion*. Le créateur de mode sait que ses productions vont être copiées et reprises, il doit donc les choisir de façon avisée afin que l’on ne s’en lasse pas trop vite. Au-delà du vêtement, les couleurs du moment vont également être déclinées dans l’univers de la décoration, du mobilier, du linge de maison, etc. Les conséquences sont donc de grande ampleur, la mode est un des principaux vecteurs de diffusion de tendances. Elle touche de nombreux domaines de création. Ce qui mène à admettre que la mode n’est pas un champ isolé avec des préoccupations purement esthétiques ou artistiques, mais qu’elle est bien aux prises avec la réalité de la création en général et avec les nombreux paramètres qu’elle implique. Les créateurs ont conscience de l’attrait et du regard attentif que l’on pose sur leur milieu, car ils savent l’impact qu’ils ont sur les autres domaines.

Cependant, ce n’est pas le seul lien qui unit la mode à d’autres domaines, elle est aussi encline à développer une certaine porosité entre les champs disciplinaires pour étoffer sa production, accéder à des techniques plus variées et innover. Inspirante, elle est aussi inspirée. Cela tient également aux moyens dont dispose la mode

qui lui permettent de faire appel à des professionnels pointus. Les créateurs n’hésitent pas à déployer des moyens conséquents pour arriver à un résultat optimal et idéal qui corresponde à leurs exigences.

Mine Vergès raconte par exemple qu’elle a réalisé des tenues pour une revue du Moulin Rouge dans lesquelles un système de Led illuminait les jupons. Elle a alors eu recours à des techniques d’ingénierie et a contacté un spécialiste toulousain en aérospatial, qui s’est chargé d’“alléger le poids des batteries alimentant les circuits lumineux sous certains costumes”²⁵⁸. Ainsi, les tenues étaient praticables et n’entravaient pas les mouvements dynamiques des danseuses tout en restant spectaculaires. L’aide du scientifique a permis de combiner le caractère exceptionnel et fantasmagorique du costume avec la commodité pour les femmes qui le portent. En outre, s’inspirer de domaines divers est une pratique courante pour les créateurs qui permet à leurs créations d’être riches et vives. J’ai déjà parlé de l’atelier Rébé ou de Christian Dior qui faisaient appel à la littérature, à la peinture ; les créateurs de mode ne s’imposent pas de limites pour ce qui est des références qui les nourrissent. Je tends à faire de même, d’autant plus que mes études n’ont pas toujours été strictement liées à la création textile. Mon parcours a débuté par la littérature, puis le design de façon technique avec notamment de la géométrie descriptive et de la matériologie. C’est par la suite que je me suis spécialisée en design textile avec une pratique liée notamment au dessin de motifs et à divers procédés d’impression, puis j’ai choisi de me spécialiser

²⁵⁸ VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, op. cit., pp.128-129

²⁵⁷ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.105

en couleur pour étoffer ma pratique textile et développer des compétences peu répandues, telles que le contretypage et la composition de gammes. J'estime que c'est le croisement entre des domaines divers qui permet de donner lieu à des projets originaux. En ce sens, un cartel de l'exposition sur le luxe indiquait qu'il était le domaine par excellence du croisement entre les disciplines et de la curiosité pour les innovations techniques et formelles en tout genre : "Dans ce domaine, depuis le XIX^e siècle, le renouvellement esthétique est permanent, porté par la passion ancienne pour les matières précieuses, l'engouement pour les recherches formelles et artistiques, les avancées technologiques"²⁵⁹. Comme si le but universel de la création textile était de régénérer les formes et les effets de surfaces, de chercher de nouvelles solutions techniques, esthétiques. Plus le panel de compétences et d'inspiration du créateur est dense, plus riche sera sa création. C'est ainsi qu'Odette du Puigaudeau, qui était à la base dessinatrice de planches zoologiques pour le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris et pour les laboratoires du Collège de France, s'est mise à dessiner des modèles de guipure d'Irlande en Bretagne, pour ensuite intégrer l'atelier parisien de Jeanne Lanvin en tant que chef d'atelier dans les années 1920. "Connaissant parfaitement les papillons, elle crée des robes d'insectes extraordinaires"²⁶⁰, et ses connaissances scientifiques précises en font un atout majeur dans l'atelier de la styliste qui cultive l'exactitude et le soin apporté aux détails.

²⁵⁹ GABET Olivier, cartel de l'exposition *Luxes*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 15 octobre 2020 au 18 juillet 2021

²⁶⁰ Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, op. cit., p.68



LANVIN Jeanne et du PUIGAUDEAU Odette, *Croquis pour la robe Papillon Noir*, 1927

Source : iletaitunefoislebijou.fr

Ainsi, la pluridisciplinarité est une qualité importante dans le travail d'un créateur textile. Elle lui permet de se distinguer et de proposer une vision novatrice et inattendue dans ses productions, elle lui permet également de faire vivre sous un jour nouveau des techniques et des domaines de compétences, enfin, elle permet de rester vif et alerte dans un champ disciplinaire étroitement lié – voire dépendant – des tendances. Ainsi, lorsque Mylène Salvador explique que pour exister de nos jours, le métier de dentellière “sera imaginaire, ou ne sera pas”²⁶¹, elle insiste pour que les dentellières contemporaines ne se contentent pas de reproduire des modèles historiques, mais se les approprient en tant que créatrices. L'idée est alors de dépasser l'apprentissage pour créer en s'inscrivant dans la réalité de la création contemporaine – Mylène Salvador poursuit d'ailleurs en écrivant que “les choses connues sont un passage obligé, mais il faut ensuite restituer une technique en sa liberté, la délier”²⁶². C'est quelque chose que j'essaie de mettre en pratique vis-à-vis des techniques que j'apprends ou que je déploie, questionner les matériaux, les proportions, les motifs, les couleurs pour montrer leur richesse patrimoniale mais aussi leur modernité. C'est un cheminement d'apprentissage important dans ma démarche.

Travailler dans le textile implique nécessairement de se poser des questions sur le contexte dans lequel on crée. La notion de tendance est alors incontournable, que ce soit par volonté de

s'inscrire dans ce qui plaît ou au contraire d'en prendre le contre-pied. Ces questions permettent à la création textile de rester vive en se confrontant constamment à la modernité : elles encouragent les créateurs à renouveler et remettre en question leurs techniques et motifs. Ce travail d'expérimentation passe en premier lieu par la pratique de l'échantillonnage, centrale dans la création textile.

²⁶¹ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.7

²⁶² Ibid, p.15

C • Quand les travaux d'aiguille investissent le domaine de l'échantillonnage

1 · L'échantillon comme outil professionnel

La pratique de l'échantillonnage constitue le cœur de ma pratique textile. Elle consiste à produire un “ensemble, [une] gamme, [une] collection d'échantillons”²⁶³. L'échantillon étant lui-même défini comme un morceau, une bricole qui donne une idée d'une pièce entière plus grande, c'est une petite quantité d'un produit, permettant d'en apprécier la valeur.

Si je travaille par échantillon, c'est pour plusieurs raisons. Tout d'abord, j'envisage de travailler au service de commanditaires auprès de qui il est important de pouvoir présenter une collection d'échantillons qui témoignent d'une créativité et d'un panel de compétences variées. C'est cette collection qui va servir de point de départ : le commanditaire peut en choisir un à développer tel quel pour un projet, ou alors demander de s'inspirer d'un motif, d'une gamme colorée, d'une technique mise à l'œuvre dans un des échantillons pour produire d'autres textiles. C'est donc un initiateur de commande important et qui donne à voir l'univers d'un créateur, et l'ensemble des échantillons manifeste un univers créatif et esthétique. Je suis restée très admirative de la collection d'échantillons de l'atelier Baqué Molinié, qui est installée au sein de l'espace de travail. Une bibliothèque d'échantillons permet de

²⁶³ Définition du Trésor de la Langue Française Informatisé

délimiter l'espace tandis que de nombreux autres échantillons ornent un mur. Les échantillons ont alors une place centrale, on les voit et on a envie de les regarder de plus près dès qu'on entre dans l'atelier. Ils sont mis en valeur par un dispositif de présentation qui incite à les manipuler. Ils sont également classés avec soin. Laetitia m'a un jour expliqué qu'il était important que la vue d'ensemble soit esthétique, agréable et cohérente, mais qu'il faut également regrouper certaines techniques, car si quelqu'un est intéressé par exemple par les filets de perles, il peut les appréhender ensemble au lieu de chercher sur les différents portants. C'est donc un classement savant qui est mis en place, les échantillons ne sont pas triés par couleur pour ne pas créer de déséquilibres visuels (certaines couleurs sont plus représentées que d'autres) ; ils sont plus ou moins triés par style, mais l'idée est de donner envie de fouiller, de manipuler, de regarder l'ensemble de la collection. L'équipe veille donc à ne pas trop regrouper les échantillons par thème non plus. Il faut trouver un juste équilibre.

L'échantillon est lié à la question de l'excellence. En un morceau de textile, il donne à voir un extrait qui a du potentiel pour être développé, qui donne envie. C'est un condensé de choix de matériaux, de couleurs, de motifs, qui va lancer le projet. Réaliser une collection d'échantillons revient à faire sa propre publicité, car cela permet de démontrer un potentiel créatif et technique, un avant-goût précis de ce que pourrait donner une pièce entière développée à partir de l'échantillon choisi. Il y a quelque chose de très attirant dans l'échantillon, on est curieux d'en voir plus et en même temps très satisfait d'avoir une bricole de quelque chose de beau entre les mains. L'enjeu publicitaire de l'échantillon



Victor et Laetitia devant les échantillons. Photographie issue du compte Instagram de l'Atelier Baqué Molinié (@baque_molinie), publiée le 23/05/2022



Photographies personnelles du 17/11/2021 et du 17/09/2021

est historique dans l'histoire du textile ; dès le XIX^e siècle les marchands d'étoffes ont réalisé des catalogues pour que les clients puissent toucher les tissus et avoir un aperçu concret des couleurs, des effets, des matières. Le grand magasin que Zola dépeint dans *Au bonheur des dames* est conscient de l'engouement autour des catalogues d'échantillon et de leur importance pour la prospérité de son commerce. Le magasin possède même un lieu dédié à la confection de ces catalogues textiles : "Dans un coin étaient les grands couteaux mécaniques, pour couper les échantillons. Des pièces entières y passaient, on expédiait par an plus de soixante mille francs d'étoffes, ainsi déchiquetées en lanières. Du matin au soir, les couteaux hachaient la soie, la laine, la toile, avec un bruit de faux. Ensuite, il fallait assembler les cahiers, les coller ou les coudre. Et il y avait encore, entre les deux fenêtres, une petite imprimerie, pour les étiquettes"²⁶⁴. La confection d'une telle revue est un travail à part entière qui implique plusieurs personnes à temps plein. Le propriétaire du magasin, Monsieur Mouret, conçoit plusieurs catalogues par an qu'il diffuse en France mais aussi à l'étranger, traduits dans plusieurs langues. Il les fait également illustrer de gravures qui accompagnent les morceaux de tissus et de dentelles collés sur les pages. Son but est de donner envie à tous de venir dans le magasin découvrir ce qui est fait avec ces petits bouts de tissus, de voir le vêtement entier ou d'acheter l'étoffe pour se le faire confectionner. L'enjeu de son catalogue est purement commercial, bien que les efforts de mise en page et de présentation dénotent une envie de montrer du beau, de manifester l'univers du magasin, qui est à portée de main des clientes envoûtées par ce carnet soigné.

²⁶⁴ ZOLA Émile, *Au bonheur des dames*, op.cit., pp.345-346

La publicité est essentielle pour Monsieur Mouret qui met en place différents dispositifs pour faire connaître son magasin : "C'était l'envahissement définitif des journaux, des murs, des oreilles du public, comme une monstrueuse trompette d'airain, qui, sans relâche, soufflait aux quatre coins de la terre le vacarme des grandes mises en vente"²⁶⁵. Il imagine et réalise une façade devenue une "réclame vivante", des "vitrines larges à y exposer le poème entier des vêtements de la femme" ; tout le bâtiment est organisé selon cette visée commerciale "jusqu'aux feuilles de tôle arrondies en arc au-dessus des toits, déroulant l'or de leurs banderoles, et où le nom de la maison se lisait en lettres couleur du temps, découpées sur le bleu de l'air". Il concrétise un univers de rêve, un monde enchanté, hors du monde ordinaire, dans lequel les clientes se précipitent, convaincues que l'achat de pièces issues de cette machinerie fantasmagorique leur permettra d'imprégner leur quotidien de cette qualité extraordinaire et attrayante. C'est évidemment la conception des catalogues d'échantillons qui m'intéresse le plus, Mouret sait qu'ils sont importants car les clientes les possèdent. Voir les vitrines est une chose, mais posséder chez soi un condensé de ce qu'offre le magasin en est une autre. Mouret en produit donc de grandes quantités : "le nombre des catalogues envoyés allait à quatre cent mille, on déchiquetait plus de cent mille francs d'étoffes pour les échantillons"²⁶⁶. Le catalogue d'échantillons textiles est donc historiquement ancré dans la pratique de démonstration et de présentation d'étoffes à disposition d'un client, tout comme les nuanciers pour les fournisseurs.

²⁶⁵ Ibid, p.451

²⁶⁶ Ibid

Par ailleurs, le philosophe Max Weber retrace dans *L'éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme* (1904-1905) le cheminement d'un échantillon, depuis sa fabrication jusqu'à sa commercialisation. Il évoque également le mode de vie des fabricants d'échantillons, sachant qu'il s'intéresse aux paysans qui cultivent les végétaux à l'origine de toiles (lin, coton). Il s'agit alors d'échantillons de toiles brutes, pas d'un travail d'ornementation.

“Jusqu'à la fin du siècle dernier environ - tout au moins dans bien des branches de l'industrie textile de notre continent* - la vie de l'industriel qui employait des travailleurs à domicile était, selon nos conceptions actuelles, assez agréable. On peut l'imaginer à peu près ainsi : les paysans venaient à la ville où habitait l'entrepreneur et lui apportaient les pièces tissées - dans le cas du lin la matière première avait été produite, principalement ou entièrement, par le paysan lui-même. Après une vérification minutieuse, et souvent officielle, de la qualité, on leur en payait le prix convenu. Pour les marchés relativement éloignés les clients de l'entrepreneur étaient des revendeurs qui s'adressaient à lui [...] pour trouver une qualité à laquelle ils étaient attachés [...]. [I]l suffisait de correspondre : c'est ainsi que, lentement, s'accrut le système des échantillons. Le nombre d'heures de travail était très modéré, cinq à six par jour, parfois beaucoup moins, davantage le cas échéant, dans les moments de presse. Les gains étaient modestes ; suffisants pour mener une vie décente et mettre de l'argent de côté dans les bonnes années. Dans l'ensemble, les concurrents entretenaient entre eux de bonnes relations, étant d'accord sur les principes essentiels des opérations. Une visite prolongée au café, chaque jour, un

petit cercle d'amis - la vie agréable et tranquille.”²⁶⁷

La note de bas de page indiquée par l'astérisque indique que ce portait du monde ouvrier textile spécialisé dans l'échantillon est un “type idéal”, un mythe donc, “obtenu à partir de conditions rencontrées dans différentes industries et en divers endroits. Elle ne prétend à rien d'autre qu'à fournir une illustration ; il est donc parfaitement indifférent que, dans les exemples réels [...], ce processus ne se soit jamais déroulé exactement de la manière décrite”. Un portrait fantasmé donc, imaginaire, de ce que l'échantillon peut procurer comme bienfait à son créateur ou son fabricant. Weber construit une image, fictive mais crédible puisque fondée sur des observations du réel, dans laquelle produire des échantillons donne nécessairement lieu à une vie heureuse et plaisante. Il met en place le mythe du fabricant d'échantillons textiles et place celui-ci comme garant d'une bonne qualité de vie, à la fois pour le paysan producteur et pour les différents acteurs de la chaîne de commercialisation et de diffusion de cet échantillon.

En outre, si le catalogue de Mouret est destiné à être multiplié et à être possédé par les clients, ma pratique est au contraire attachée à faire du catalogue un objet unique, à l'instar de la bibliothèque foisonnante de Baqué Molinié. Il est question de produire des échantillons qui restent en ma possession et que je peux montrer dès que j'en ai besoin pour me promouvoir en tant

²⁶⁷ WEBER Max, *L'éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme*, p.37. Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/ethique_protestante/Ethique_protestante.pdf (consulté le 01/05/2022)

que designer. Ainsi, dans le cadre du PPP je réalise une collection d'échantillons qui se présente sous la forme d'un carnet et d'un panneau d'affichage pour les échantillons plus volumineux. Il s'agit d'une recherche textile dont j'ai parlé en amont, qui regroupe des échantillons de diverses techniques autour du thème de la toile d'Arachné, et plus largement de la question des couleurs et matières de la mythologie et du rêve que j'ai nommées en première partie de cette recherche. Je souhaite ainsi constituer une bibliothèque d'échantillons qui nourrisse et manifeste un univers qui m'est propre. Ce carnet et ce panneau feront alors partie d'un ensemble plus vaste qui regroupera tous mes échantillons, ceux déjà produits durant les années précédentes, et tous ceux à venir qu'il me tarde déjà de réaliser. C'est un outil qui me permettra de présenter mon travail dans les années à venir auprès des instances qui m'intéressent. Je souhaite en effet le présenter aux différents designers que je vais rencontrer durant mes études à l'ENS Paris-Saclay, à des professionnels du textile donc, mais aussi à des institutions telles que des musées ou des théâtres, car il me plairait par la suite de travailler en tant que designer dans un cadre lié à la création pour le patrimoine ou la culture. J'ai un vrai intérêt pour le milieu de la valorisation du patrimoine et du savoir-faire, d'où le recours fréquent dans ma méthode à des références littéraires, mythologiques, historiques. Cette collection d'échantillons rejoindra alors mon étude sur la Lune et d'autres projets qui me permettent de constituer mon identité de créatrice textile.

Travailler par échantillon permet de cultiver une recherche en textile et de tenir la discipline en alerte en la faisant vivre



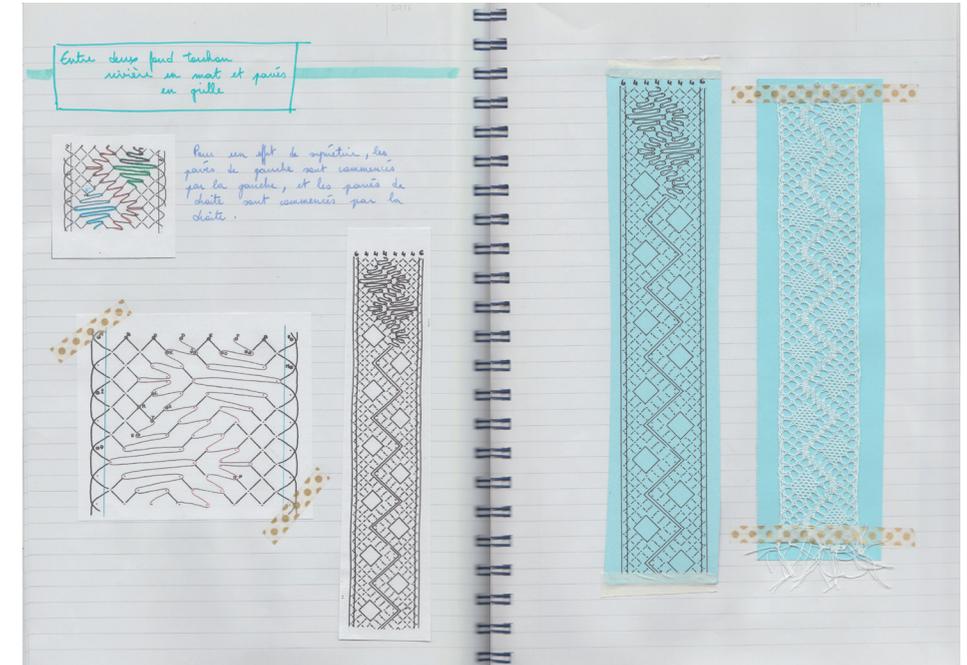
BASSO-LACROIX Joséphine, Extrait de la collection d'échantillons autour de la toile d'Arachné, crochet, dentelle aux fuseaux de fils teints à l'encre de seiche, tricot, broderie de fils et de perles, tricoton, shibori, 2022

sous un jour nouveau, ou du moins en la remettant en question fréquemment. Un carnet d'échantillons consiste en un espace de recherche important à la fois pour le créateur et pour la personne en prend connaissance. Ainsi, c'est à la fois un outil de travail et de communication. C'est aussi le lieu idéal pour parfaire ses compétences et prendre plaisir à développer des choses en dehors du cadre du projet.

2 · Un laboratoire textile : la recherche conjugée au plaisir de faire

La pratique de l'échantillon a divers avantages, elle permet de présenter son travail à des commanditaires, mais aussi de se perfectionner, s'exercer jusqu'à obtenir des résultats satisfaisants et enfin elle est intrinsèquement liée à la question du goût et du plaisir pris au faire, car c'est par envie que le créateur textile cherche des combinaisons et multiplie les expérimentations qui constituent sa bibliothèque d'échantillons.

En effet, la pratique de l'échantillonnage implique l'idée de faire et refaire jusqu'à obtenir l'effet désiré. Il est alors question de chercher, de produire de petites quantités qui permettent d'atteindre une certaine expertise dans un domaine, techniquement et chromatiquement. C'est pour cela que mon apprentissage avec Danielle passe uniquement par la production de petits échantillons pour connaître et se familiariser avec les points de dentelle aux fuseaux. Je les garde tous précieusement pour



BASSO-LACROIX Joséphine, Extrait du carnet d'apprentissage de la dentelle aux fuseaux, mai 2021

témoigner de ma progression et alimenter le carnet de recherches textiles qui constituent le cœur de mon PPP. Nombreux sont les créateurs textiles à travailler par répétition et multiplication de l'échantillon pour acquérir une maîtrise technique. Mylène Salvador a ainsi appris la dentelle aux fuseaux seule, elle a reproduit compulsivement des dentelles empruntées au musée de Bayeux pour s'approprier la technique. Elle a eu recours à des microscopes pour comprendre l'entrelacement tissé des fils et a déduit les gestes qui les engendraient. Son apprentissage est donc ancré dans le geste, dans le faire ; elle s'est formée en faisant. C'est exactement ce que préconise Janaína Milheiro, comme j'ai pu l'exposer en seconde partie de cette recherche : elle pense que la

meilleure façon de maîtriser une technique est de s’y confronter, de répéter les gestes pour les comprendre. Mylène Salvador écrit en ce sens que “les dentellières avaient une tête pour comprendre, des yeux pour regarder, des mains pour travailler”²⁶⁸. C’est tout le corps qui est alerté et impliqué dans la réalisation d’une dentelle, qu’elle soit destinée à un projet fini ou bien à un échantillon. Produire un échantillon demande une certaine concentration, d’autant plus que la plupart des techniques textiles demandent à un moment ou un autre de répéter un geste. On répète le même geste pour tricoter, crocheter, broder, réaliser un motif en dentelle aux fuseaux, et il ne faut pas pour autant s’y perdre ou enclencher des automatismes trop tôt si la technique n’est pas parfaitement maîtrisée.

La question de la répétition est ainsi importante dans l’échantillonnage, car il faut répéter parfaitement un geste pour avoir un motif ou un tissage régulier. Clément Rosset est conscient de la difficulté d’une répétition parfaite proche du duplicata. Il écrit : «À considérer la répétition comme reproduction rigoureuse de ce qu’elle répète, il est manifeste que toute répétition est impossible, ainsi que l’a suggéré Kierkegaard dans son “roman” intitulé *La Répétition*, et brillamment analysé Gilles Deleuze qui, dans *Différence et Répétition*, démontre une vérité sous la forme d’un apparent paradoxe : “À la limite, il n’y a que la différence qui se répète”.»²⁶⁹. Ces trois penseurs s’accordent alors pour dire que la répétition d’un même est impossible, car il y aurait d’infimes

²⁶⁸ SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, op. cit., p.14

²⁶⁹ ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l’imaginaire et l’illusoire*, op. cit., p.52

variables empêchant l’identique. Par conséquent si les travaux d’aiguilles semblent véritablement cycliques, avec des gestes codés répétitifs et des actions récurrentes, il ne faut pas oublier des données variables importantes telles que les motifs, qui sont impactés par des contingences, des choix, des idées, ou encore l’imaginaire du créateur qui va peut-être au fil de sa création s’éloigner de son modèle ou de son inspiration. Le motif peut ainsi varier, mais retourner aussi à lui-même, à son modèle. C’est un va-et-vient entre répétition et réflexion au cours de la production. La brodeuse qui doit intégrer une aspérité du fil, un petit nœud dans son travail, une perle d’un format un peu différent des autres, s’écarte du même, de son modèle ou de son idée de base, mais pas assez pour ne pas y revenir. Il me semble que c’est une façon d’interpréter ce que Deleuze appelle l’éternel retour²⁷⁰, et c’est une question intéressante pour la création d’échantillons. A quel moment sont-ils différents les uns des autres ? Qu’est-ce que des différences infimes leur apportent ?

Mais, en plus de répéter un ou des gestes pour produire un échantillon, le créateur textile répète également les échantillons eux-mêmes, il les produit en nombre lorsqu’il tente d’appréhender une problématique ou un thème précis. Il ne s’agit alors pas là d’une répétition qui vise à produire un double identique ou une copie, mais d’une répétition de l’approche, de la démarche qui engendre l’échantillon. Deleuze écrit : «Non pas ajouter une seconde ou une troisième fois à la première, mais porter la première fois à une

²⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p.152

“nième” puissance»²⁷¹. Pour lui, la répétition en tant que conduite, que marche à suivre, concerne toujours quelque chose d’unique. Il prend d’ailleurs un exemple dans le domaine de la création, puisqu’il évoque le foisonnement des nymphéas de Monet, véritable obsession de la répétition d’une même espèce florale : “C’est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres”. La répétition n’est pas un concept figé ni réducteur, elle peut être entendue comme une façon d’envisager la création comme démultiplication d’une idée forte qui mérite d’être déclinée avec soin. Deleuze affirme d’ailleurs que certaines choses ne peuvent, par essence, être dupliquées. Il prend des exemples intéressants pour mon étude car ils concernent des effets de matières et de surfaces tels que les reflets, il explique en effet : “Les reflets, les échos, les doubles, les âmes ne sont pas domaine de la ressemblance ou de l’équivalence ; et pas plus qu’il n’y a substitution possible entre les vrais jumeaux, il n’y a possibilité d’échanger son âme”²⁷². Sans aller jusqu’à une telle réflexion, de façon pragmatique il est vrai qu’il est difficile de reproduire à l’identique certains effets de matières, notamment les moirages, les marbrures ou encore les dévorés qui sont aléatoires et difficiles à maîtriser.

En outre, répondre à de telles considérations techniques peut s’avérer être un plaisir pour le créateur. Il y a un vrai plaisir pris à chercher des solutions, à répéter des tests jusqu’à obtenir satisfaction. Je me permets d’évoquer à nouveau la création de la dentelle polychrome de Courseulles, car dès la première page de l’ouvrage écrit sur cette histoire où la couleur se fait héroïne

²⁷¹ Ibid, p.8

²⁷² Ibid, p.7

salvatrice, l’auteur insiste sur le plaisir pris au travail. Il affirme en effet que l’enjeu de son livre est de “mettre à la portée de tous le patrimoine artistique et artisanal, le sens esthétique, l’habileté technique d’hommes et de femmes qui ont donné à cet art tout leur temps et tout leur cœur (la fabrication de dentelle était alors leur moyen de subsistance) et surtout de transmettre le bonheur d’un travail de qualité”²⁷³. On sent un vrai intérêt de la part de tous les gens qui ont donné corps à cette dentelle polychrome, il y a un vrai plaisir pris au faire. Faire du beau, faire du neuf, et faire perdurer une technique en voie de disparition a comblé les protagonistes de cette épopée colorée. Produire cette dentelle colorée est un vrai bonheur pour les dessinateurs et les dentellières, mais pas seulement. J’estime que ce récit démontre également le plaisir pris à l’échantillonnage, ainsi que le fait que la recherche en couleur passe obligatoirement par ce mode de production – du moins en premier lieu. La couleur nécessiterait forcément échantillonnage, voire un échantillonnage compulsif, car il a fallu à ces créateurs de nombreuses tentatives avant de mettre au point la meilleure façon de conjuguer les couleurs et de maîtriser leurs interactions dans des entrelacs de la dentelle. Ils ont fait un vrai effort de conception et d’expérimentation pour trouver comment sauver une technique en perdition. Fernand Engerand estime que leur démarche doit “donner une indication de ce qui doit être fait et de la nature de l’effort à tenter ; d’autres peuvent faire mieux ou autre chose ; l’essentiel est de trouver quelque chose de neuf et d’artistique”²⁷⁴.

²⁷³ BRULET Jean-Claude, *Dentelle polychrome de Courseulles, Sur la route des dentelles normandes*, op. cit., 2000, p.7

²⁷⁴ ENGERAND Fernand, “L’Industrie de la dentelle en Normandie”, *Revue des Deux Mondes*, op.cit.

L'essentiel est de créer différents échantillons et d'y prendre plaisir, car c'est ainsi que le créateur aura envie de chercher et faire vivre sa technique, son univers. Engrand poursuit en écrivant : "la grande dentelle doit être une œuvre d'art. Jusqu'à présent, il semble qu'on n'ait pas encore tiré de ce genre tout le parti possible; depuis près d'un siècle, son état est un peu demeuré stationnaire et son avancement artistique, en ce qui regarde le dessin, n'est pas définitif. Avec les merveilleuses ouvrières dont cette industrie dispose, la dentelle peut encore être heureusement exploitée". Je précise, avec les ouvrières passionnées et disposées à prendre plaisir à leur production.

En ce qui concerne ma pratique, c'est aussi par plaisir que j'expérimente et teste des combinaisons de couleurs, de matériaux, d'épaisseur et de textures de fils, etc. L'échantillonnage est une pratique courante dans le milieu textile, elle permet de laisser libre court à sa créativité, que ce soit par le biais d'échantillons de dentelle comme ceux réalisés avec Danielle, mais aussi de broderie. Toutes les maisons de couture fonctionnent à partir d'échantillons. La maison Balenciaga possède ainsi une collection d'échantillons de broderie très vaste et de grande qualité, avec notamment des échantillons des maisons Lesage et Rébé. L'ouvrage sur Balenciaga que j'ai évoqué plusieurs fois présente une partie de la collection, et l'on y voit notamment "un échantillon de la maison Lesage de 1951 [qui] illustre la complexité du travail et de la diversité des matériaux : sur une faille sont cousus perles rondes (charlottes), olivettes en verre soufflé, cellophane, raphia, frivolités, coton absinthe, petites feuilles en tissu blanc glacé et en guipure, et enfin

des bigoudis"²⁷⁵. Une myriade de matériaux produisant des effets magnifiques à la surface de cette toile fuchsia.

²⁷⁵ JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, op.cit., p.63



Échantillon de Lesage pour Balenciaga, 1951

Source : JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, op.cit., p.79

C'est à force de pratiquer, et donc d'expérimenter, que les grands brodeurs mettent au point de tels échantillons. La petite taille, que l'échantillon implique par essence, permet de produire rapidement, de voir tout de suite les combinaisons qui fonctionnent et de s'amuser avec les matériaux, voire d'envisager des matériaux qui ne sont pas ordinairement liés au domaine de la broderie. Certains échantillons de l'atelier Baqué Molinié se composent d'éléments métalliques de bricolage (écrous et rondelles), ou encore de faux ongles, comme dans la série développée pour faire des insectes pour Schiaparelli. L'échantillon permet d'explorer sans limite, il ne se présente pas comme quelque chose de définitif et de figé, il est ouvert aux modifications. Annie Trussaut, directrice artistique de l'atelier Montex affirme : "Oser de nouveaux matériaux et travailler sur d'autres supports apporte un nouveau courant. La broderie est sans doute appelée à s'émanciper avec des réalisations ouvertes à d'autres espaces"²⁷⁶. L'échantillon apparaît alors comme le lieu par excellence de l'expression libre de la fantaisie des créateurs ; en cela, il est essentiel pour faire vivre les techniques, motifs et effets de surfaces. Ces derniers prennent tous naissance dans un échantillon avant d'être exploités à plus grande échelle. L'échantillonnage est ce qui permet de renouveler des techniques et de créer librement. "Tout devait partir des échantillons"²⁷⁷, écrit Nadia Albertini lorsqu'elle évoque son parcours pour retracer l'histoire de l'atelier Rébé. Il est en exactement de même pour la création textile en général, l'échantillon est à la base de toutes les réalisations et c'est en regardant les échantillons d'un atelier de



Photographies personnelles d'échantillons de l'Atelier Baqué Molinié, prises le 17/11/2021. Recherches de compositions avec des éléments de quincaillerie.



Photographie personnelle, prise le 17/11/2021. Recherche avec des faux-ongles pour Schiaparelli



Photographie issue du compte Instagram de l'Atelier Baqué Molinié, publiée le 12/11/2019. Défilé Schiaparelli Collection Couture Automne 2019.

²⁷⁶ ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture*, op. cit., p.30

²⁷⁷ Ibid, p.10

création que l'on comprend son univers, sa valeur et l'ampleur de son travail.

Enfin, je termine cette réflexion sur l'importance de l'échantillon et le plaisir pris à créer des compositions novatrices en broderie par une belle citation issue de l'ouvrage sur Balenciaga. Elle permet de comprendre que c'est la diversité et la complexité des échantillons des brodeurs qui font leur richesse et qui leur donnent une vraie légitimité auprès des maisons de couture.

“Des brodeurs tels Lesage, René Begué dit Rébé, Mestral, Judith Barbier, Roy-Poulet, Andrée Brossin de Méré transforment totalement [l]es matériaux arachnéens. Les techniques sont d'une grande diversité. La dentelle peut être perlée, pailletée, ornée de fleurs en relief, peinte à la main, imprimée de fleurs en 1957, réhaussée de fils de soie de couleurs, embellie par une laque offrant un aspect moiré. Un effet moussu est obtenu par l'application de légers rubans d'organza ; un effet de relief par un fin cordonnet ou une soutache bordant le contour des fleurs, ou encore par la pose de chenille ou de frivolités, par un fil en paille ou en raphia. Ces broderies sont parfois si volumineuses, comme celles en laine, qu'elles évoquent le tweed, ou si fournies, comme sur cette robe de soir retravaillée de jais, que disparaît totalement leur support en dentelle ou en tulle”²⁷⁸.

L'abondance de termes spécifiques à la broderie et de détails

²⁷⁸ JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, op.cit., pp.67-68

techniques permet de comprendre la qualité des échantillons dont il est question. Ce sont de véritables créations, qui ont autant de valeur que la réalisation finale qui s'en inspire. D'ailleurs, il arrive de voir des échantillons présentés dans des musées. J'ai récemment eu l'occasion de visiter le Musée du Pays Rabastinois (Rabastens 81) et j'ai pu contempler des échantillons magnifiques de l'atelier Rébé, exposés comme des pièces d'art à part entière. Je trouve que c'est effectivement le statut qu'ils méritent car ils témoignent d'une vraie recherche, d'un regard actif sur le domaine de la création textile et d'une posture de designer alerte et averti qui tient à ce que sa discipline vive et soit admirée. En cela, l'échantillon est précieux et rend compte de la passion du créateur pour le textile.



Photographies personnelles du 30/04/2022, Musée du Pays Rabastinois, salle des broderies dédiée à l'Atelier Rébé

Conclusion

Ce mémoire avait pour but de démontrer la place de la mythologie dans les créations textiles du milieu de la mode et des ouvrages de dames, et comment le récit permet de donner une finesse, une subtilité et une grande poésie aux productions textiles.

Pour cela, il a fallu s'intéresser à des notions diverses avec en premier lieu évidemment la mythologie, mais aussi les couleurs-matières spécifiques d'un tel domaine, les méthodes de création des différents cercles de pratiquants étudiés, leur rapport à leurs productions, la réception des textiles par un public, les méthodes de conception de gammes, les tendances ou encore la notion de l'échantillonnage. Cette étude singulière a alors permis de croiser les domaines de recherche avec un recours omniprésent à la littérature XX^e et à la mythologie grecque, mais aussi à des théoriciens de l'art et de l'esthétique tels que Baudelaire, Kant ou Focillon, à des sources historiques pures afin de dessiner avec justesse le parcours du bagage patrimonial et artistique étudié jusqu'à nos jours et enfin à des travaux venant de la mode et de la haute couture, que j'ai pris grand plaisir à analyser et utiliser comme source d'inspiration pour ma pratique. Michel Pastoureau se porte témoin de la nécessité de croiser les sources pour établir une recherche exacte sur la question textile: "Dans toute société, l'univers du tissu est celui qui mêle le plus

étroitement les problèmes techniques et matériels aux problèmes idéologiques et symboliques. C'est pourquoi l'étoffe et le vêtement constituent toujours des objets de recherche pluridisciplinaire²⁷⁹. Pluridisciplinarité qui oblige à être précis et consciencieux dans son étude pour ne pas s'éparpiller et perdre de vue l'objectif principal : constituer une méthode de création-recherche pour affirmer une posture de designer. J'ai alors été amenée à confronter des théories philosophiques à des robes de haute couture, des indications techniques entièrement pragmatiques à des mythes poétiques ancestraux, ou encore des métaphores littéraires à la réalité prosaïque de la vie d'antan d'ouvrières rurales. Différentes profondeurs, différentes échelles, et des logiques divergentes que j'ai mises en rapport tout au long de mon étude dans le but de mettre au jour de nouveaux enjeux pour la création textile, ou du moins, pour ma création textile.

En effet, l'objectif premier de ma démarche est de composer un paysage culturel à disposition permettant de nourrir ma propre démarche de designer textile. C'est ainsi que bien qu'il ait été question de connaître le passé pour lui rendre hommage avec respect et d'accorder aux ouvrages de dames la valeur qu'ils méritent, il ne fallait pas perdre de vue l'enjeu purement créatif que cette étude devait m'apporter ; et selon moi elle y est parvenue. Mener cette recherche a été d'une grande aide pour clarifier et préciser mes aspirations et envies pour la réalisation du projet personnel, tout comme elle a été bénéfique pour asseoir la place de la couleur et des couleurs-matières dans mon travail. Cette

²⁷⁹ PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le Teinturier. Couleurs et Teintures dans l'Occident Médiéval*, op.cit., p.166

place est d'ordre onirique, je l'avais pressenti lors de la réalisation du travail sur la Lune, où j'ai abordé la couleur selon sa relativité, sa fugacité et donc forcément sa subjectivité et son imaginaire. Ce mémoire confirme mon intérêt pour des couleurs complexes, fuyantes, intrinsèquement liées à la matière qui leur donne corps. En cela, je retrouve quelque chose de ma démarche dans cette pensée de David Batchelor, qui a tant œuvré pour réhabiliter les couleurs et pour que les artistes prennent plaisir à jouer avec les couleurs. Batchelor méprise les tendances minimalistes ou monochromes ; sans être aussi tranchée que lui, je rejoins tout de même ce courant de la création qui souhaite donner leur chance à des teintes complexes, difficiles à maîtriser et à accorder. L'auteur affirme :

«[...] le flux de couleur est aussi une dérive vers un état de rêve. D'après Gustave Moreau, il fallait penser la couleur et avoir de l'imagination, car sans imagination la couleur ne serait pas belle. Pour lui, la couleur devait être pensée, imaginée et rêvée. Baudelaire écrit : "Comme un rêve est placé dans une atmosphère colorée qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier". Ailleurs, Baudelaire condamne ces artistes et ces critiques pour lesquels "la couleur ne rêve pas".»²⁸⁰

Voilà un mot d'ordre pour la création textile contemporaine que je trouve fascinant et noble. Il ouvre le champ des possibilités

²⁸⁰ BATCHELOR David, *La Peur De La Couleur*, op. cit., p.37

et incite à dépasser les préjugés ou les attendus de la couleur. J'ai démontré combien celle-ci est sous le joug de la tendance, donc d'une norme ; on attend que les produits du moment correspondent aux codes chromatiques en vogue. Or avec une théorie telle que celle-ci, la couleur se voit ouverte à d'autres horizons bien plus valorisants et épanouissants pour elle et les créateurs. Cela conforme également mon attrait pour le monde de la mode dans lequel il est possible de jouer ainsi avec la couleur. D'ailleurs, réaliser cette étude a été un plaisir car j'ai pu conjuguer mon attrait pour la mode, milieu qui peut exploiter ces techniques de façon grandiose, avec une grande liberté de création et d'inspiration puisque le cahier des charges est libre, les maisons de couture innovent librement et connaissent une grande effervescence créative, et des compétences techniques – récemment acquises, ou pas – auprès de dames expertes. Mener à bien cette recherche m'a alors permis de tisser des liens entre mes différents centres d'intérêt, les différentes cordes à mon arc, et de déceler la cohérence à l'œuvre dans mes travaux. La concrétisation de cette recherche a également donné lieu à de nouveaux questionnements.

En effet, les travaux d'aiguille, la préservation et la valorisation des savoir-faire, le rapport des pratiques professionnelles aux pratiques amateurs souvent populaires sont des thèmes au centre de ma pratique et de mes recherches depuis des années. Si j'ai choisi durant le master CRIC de développer une réflexion singulière autour de ces thèmes par le biais de la question du mythe et d'effectuer une analyse des couleurs, matières et textures que l'entrecroisement de ces thèmes laissaient à découvrir et ouvraient comme potentiel de création, cet angle d'étude constitue

seulement une des nombreuses entrées possibles d'un tel sujet. Une recherche liée aux travaux d'aiguille et à leur pertinence dans le monde actuel peut se poser de différentes façons. La question de l'écologie et de l'éco-conception se pose évidemment à l'heure actuelle, celle du rapport de ces techniques avec les femmes et les relations que celles-ci entretiennent encore de nos jours est également intéressante, tout comme celle du rapport entre les travaux d'aiguille et les institutions muséales. Cette dernière m'attire tout particulièrement car parmi les perspectives professionnelles que j'envisage se trouve celle de collaborer avec des musées, des opéras, des théâtres, toutes sortes d'institutions publiques qui conservent et créent des textiles, notamment pour le costume et la scénographie d'expositions. Mettre mes compétences de création et de conception au service de la mise en scène d'un spectacle ou d'une exposition est un de mes rêves. Je pense alors à Paul Ricoeur qui considère que "l'identité est inséparable d'une mise en récit"²⁸¹, et que l'un des besoins essentiels de l'être humain est de raconter des histoires, à soi comme aux autres. Ce débouché professionnel me permettrait de continuer à conjuguer récit et textile dans un travail de création que j'imagine épanouissant et fertile.

Je conclurai alors avec un vers de William Shakespeare dans *La Tempête*, qui affirme la nature profondément liée de l'homme, que j'associe alors au créateur, au monde du rêve : "Nous sommes faits de la même étoffe que les songes"²⁸².

²⁸¹ ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, op. cit., p.95

²⁸² ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, op. cit., p.105

Bibliographie

Sciences de l'art et du design

ASSOULY Olivier, *Les grands textes du luxe*, Paris, Éditions du Regard, 2017

ASSOULY Olivier, *Le luxe : Essais sur la fabrique de l'ostentation*, Paris, Institut Français de la Mode, Éditions du Regard, 2005

BAUDELAIRE Charles, *Critique d'art, Suivi de Critique Musicale*, Paris, Éditions Gallimard, 1992

DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968

ERNER Guillaume, *Sociologie des tendances*, Paris, P.U.F, Que sais-je ?, 2e édition mise à jour, 2009

FOCILLON Henri, *Vie des formes, Suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981

KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1846. En ligne. Exporté de Wikisource le 06/02/2017.

PASSERON René, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale*, Paris, ae2cg éditions & Presses Universitaires de Valenciennes, 1996

PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, éditions Klincksieck, 1989

SAUTEREAU Jacques, *Concevoir*, "Les cahiers de la recherche architecturale", n° 34, Marseille, éditions Parenthèses, 4ème trimestre 1993

VALÉRY Paul, édition électronique réalisée à partir du texte, "Le problème des musées" (1923), in *Œuvres*, tome II, Nrf, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, pp.1290-1293. Parue dans *Le Gaulois*, le 4 avril 1923 (consulté le 13/04/2022)

WEBER Max, *L'éthique Protestante et l'Esprit du Capitalisme* (1904-1905). Document produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay, professeur de sociologie. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/ethique_prottestante/Ethique_prottestante.pdf (consulté le 01/05/2022)

Couleur

BATCHELOR David, DELCOURT Patricia, *La Peur De La Couleur*, Paris, Éd. Frontières, 2001

DERIBERE Maurice, *La couleur*, Paris, P.U.F, Que sais-je ?, 1996

GUINEAU Bernard, DELAMARE François, *Les matériaux de la couleur*, Paris, Gallimard, "Découvertes", n° 383, série "Techniques", 1999

GOETHE (von) Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1980

LEUWERS Daniel, *Le blanc en littérature*, Deuxièmes Rencontres de Saché, séminaire du 9 septembre 2005, Paris, Samuel Tastet Editeur

MOLLARD-DESFOUR Annie, *Le dictionnaire des mots et expressions de couleur : Le Blanc*, Paris, CNRS Éditions, 1998

PASTOUREAU Michel, *Jésus chez le Teinturier. Couleurs et Teintures dans l'Occident Médiéval*, Paris, Éditions du Léopard d'Or, 2000

ROQUE Georges, *Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997

STELLA Paul, *L'histoire de la couleur dans l'art*, Phaidon, Paris, 2008

WIESER Dagmar, "Un blanc descriptif au XIX^e siècle : la robe de mariée", dans Montandon Alain, *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Champion, 2015, pp. 109-132.

Beaux-Arts Magazines, *Les révolutions de la couleur*, n°442, Avril 2021

Mode

ALBERTINI Nadia, *Rébé Broderies Haute Couture, Montreuil*, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2021

GABET Olivier, *Luxes*, catalogue d'exposition, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 15 Octobre 2020-18 juillet 2021, Paris, Éditions MAD

JOIN-DIÉTERLE Catherine, HENWOOD-NIVET Sophie et DESCALZO Amalia, *Balenciaga Magicien De La Dentelle*, catalogue d'exposition, Calais, Cité De La Dentelle Et De La Mode, 17 Avril-30 Août 2015, Calais, Somogy Editions d'Art, 2015

MAROT Sylvie, LARONDE Anne-Claire, BOUCHER Shazia, HENWOOD-NIVET Sophie, *Haute Dentelle*, catalogue d'exposition, Calais, Cité De La Dentelle Et De La Mode, 9 juin 2018 - 6 janvier 2019, Calais, Snoeck éditions, 2018

VERGÈS Mine, *Ma vie de fil en aiguille : les mémoires de la costumière des stars*, Montrouge, Bayard Éditions, 2021

Ouvrages de dames

BRULET Jean-Claude, *Dentelle polychrome de Courseulles, Sur la route des dentelles normandes*, Paris, éditions Le Temps Apprivoisé, 2000

COSNIER Colette, *Le silence des filles : de l'aiguille à la plume*, Paris, Fayard, 2001

DALLIER Aline, "Les travaux d'aiguille", *Les Cahiers du GRIF*, n°12, 1976. pp. 49-54. En ligne. URL : http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1976_num_12_1_1081 (consulté le 14/11/2020)

ENGERAND Fernand, "L'Industrie de la dentelle en Normandie", *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, tome 158, 1900. pp. 645-663. En ligne. URL : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Industrie_de_la_dentelle_en_Normandie (consulté le 09/09/2021)

FAYOLLE Caroline, "Le sens de l'aiguille. Travaux domestiques, genre et citoyenneté (1789-1799)", *Cahiers du Genre*, n° 53, pp. 165-187. En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-165.htm> (consulté le 16/11/2020)

FOURISCOT Mick, *La dentellière : Métiers d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1979

FRÉGER Charles, *Bretonnes*, Paris, Actes Sud, 2015

HUNTER Clare, *Threads of Life : A History of the World Through the Eye of a Needle*, Londres, Sceptre, 2019

PELLEGRIN Nicole, «Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille, (XVI^e-XVIII^e siècles)». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 46, n°4, Octobre-décembre 1999. pp. 747-769. En ligne. URL : https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1999_num_46_4_1991 (consulté le 16/11/2020)

ROMAN Myriam, "Révolutions du textile au XIX^e siècle et travail du peuple chez Michelet (Le Peuple, L'Insecte)", dans Montandon Alain, *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Champion, 2015, pp. 239-256.

SALVADOR Mylène, *La sagesse de la dentellière*, Paris, L'œil neuf éditions, 2009

SCARPA Marie, "Les fils du destin. Femmes et travaux d'aiguille dans le roman du XIX^e siècle", dans Montandon Alain, *Tissus et vêtements chez les écrivains du XIX^e siècle : sociopoétique du textile*, Paris, Champion, 2015, pp. 257-267.

Association "Dentelles d'Irlande bretonnes", *De la crise de la sardine à l'âge d'or de la dentelle*, Rennes, Mémoires éditions Ouest-France, 2003

Mythologies

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Seuil, 2009

FRONTISI-DUCROUX Françoise, *L'homme-cerf et la femme-araignée*, Paris, Gallimard, 2003

PLUTARQUE, *Œuvres Morales, Tome XIV, 1^{ère} Partie, Traité 63, L'Intelligence des Animaux*, Paris, Les Belles Lettres, 2012

ROSSET Clément, *Fantasmagories : Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Les éditions de Minuit, 2006

Littérature

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Éditions Gallimard, 2004

FLAUBERT Gustave, "Un cœur simple" dans *Trois contes*, Paris, Le livre de poche, 2016

NERVAL Gérard de, *Les filles du feu*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2005

OLAFSDOTTIR Audur Ava, *Miss Islande*, Paris, Zulma, 2019

SAINT-EXUPÉRY Antoine de, *Le Petit Prince*, Évreux, Gallimard Jeunesse, Folio Junior, 2000

WILDE Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, Évreux, Gallimard Jeunesse, Folio Junior, 2000

ZOLA Émile, *Au bonheur des dames*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 1999

ZOLA Émile, *Le Rêve*, Paris, Le livre de poche, 2019

Podcasts

QUINTEROS Kara, KANAGY-LOUX Elena, *The Guilded Age, The Poor Prole's Almanac*, publié le 25 juillet 2021, 55min30. URL : <https://podcasts.google.com/feed/aHR0cHM6Ly9mZWVkbmVhZGJlYW4uY29tL3RoZXBvb3Jwcm9sZXNhbG-FtYW5hYy9mZWVkbmVhZGJlYW4uY29tLzZlZjhjNDc2LWNhZDQzMzA2My05NjA1LTU4ZGI2Nm4ZTc-zYQ?hl=en> (écouté le 21/07/2021)

VIGNALI Julia, GOMEZ Mélanie, Europe 1, Émission *Les Tendances*, "Les vêtements bijoux et la déco psychédélique !", diffusée le 04 février 2021 à 12h48. URL : <https://www.europe1.fr/emissions/les-tendances/les-vetements-bijoux-et-la-deco-psychedelique-4091876> (écouté le 07/02/2022)

Articles

Mythologies

GILLIER Baptiste, "Mythologies", URL : <https://www.dygest.co/roland-barthes/mythologies> (consulté le 02/02/2021)

JARCY Xavier de pour Télérama, *Si vous n'avez pas lu les "Mythologies" de Roland Barthes...*, publié le 18/01/15 mis à jour le 08/12/20. URL : <https://www.telerama.fr/scenes/si-vous-n-avez-pas-lu-les-mythologies-de-roland-barthes,121589.php> (consulté le 02/02/2021)
Savoir-faire textiles

HUBERT Jean-Pierre, *J'aime les mots*, «Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage», publié le 26/01/2021. URL : <https://jaimelesmots.com/vingt-fois-sur-le-metier-remettez-votre-ouvrage/> (consulté le 27/02/2022)

Les Dentellières, École de Dentelle, URL : <http://www.lesdentellieres.fr/ecole-de-dentelle/> (consulté le 07/03/2022)

Le Figaro Économie, *Le brodeur Lanel rejoint Lesage (Chanel)*, publié le 02/12/2013 à 19:23. URL : <https://www.lefigaro.fr/flash-eco/2013/12/02/97002-20131202FILWWW00507-le-brodeur-lanel-rejoint-lesage-chanel.php> (consulté le 17/02/2022)

Sites de créateurs, marques et musées

<https://www.balenciaga.com/fr-fr>
<https://www.chanel.com/fr/>
<https://elenakanagyloux.carbonmade.com/>
<https://www.lanvin.com/fr/flash-x.html>
<https://madparis.fr/>
<https://www.maisonfevrier.fr/fr/bienvenue/>
<https://www.momu.be/fr/>
<https://www.palaisgalliera.paris.fr/>
<https://www.vam.ac.uk/>

Pages Instagram

<https://www.instagram.com/acnestudios/>
https://www.instagram.com/baque_molinie/
https://www.instagram.com/diaphanous_lace/
https://www.instagram.com/gabilangmeier_art/
<https://www.instagram.com/janainamilheiro/>
<https://www.instagram.com/schiaparelli/>

Annexe

Questionnaire à destination
des membres de
l'Association des Dentellières
du Sud-Ouest, diffusé lors
de l'assemblée générale
du samedi 26 mars 2022 à
Toulouse.



Les questions

- 1 Nom, prénom, âge, quelle est ou était votre profession ?
- 2 Depuis quand faites-vous de la dentelle aux fuseaux ?
- 3 Comment avez-vous appris la dentelle aux fuseaux ?
- 4 Pourquoi avez-vous eu envie d'apprendre la dentelle ?
- 5 Pratiquez-vous d'autres types de travaux d'aiguille ?
- 6 Qu'est-ce qui vous plaît dans la dentelle aux fuseaux ?
- 7 Qu'est-ce que vous réalisez en dentelle aux fuseaux ? Et que faites-vous de vos travaux ?
- 8 Comment choisissez-vous les couleurs de vos fils ?
- 9 Est-ce que les couleurs choisies sont importantes pour vous ? Si oui, pourquoi ?
- 10 Y a-t-il des couleurs que vous utilisez plus que d'autres ? Si oui, lesquelles ?
- 11 Qu'est-ce que votre entourage pense de votre pratique de la dentelle aux fuseaux ?
- 12 Comment choisissez-vous les motifs que vous réalisez ?
- 13 S'il y a des choses sur votre pratique que vous aimeriez me dire, n'hésitez pas ! Merci de votre aide !

- | | | | |
|---|--|---|--|
| <p>1 Danielle Bisson, 80 ans, travailleur social</p> <p>2 30 ans en dentelle de Bayeux</p> <p>3 À Bayeux, avec Janine Potin à l'atelier de l'Horloge puis et surtout au Conservatoire de Bayeux avec Mylène Salvador.</p> <p>4 Parce que je cherchais un artisanat, j'ai en essayé plusieurs et lors d'un séjour à Bayeux, la dentelle m'a semblé une évidence pour moi.</p> <p>5 Surtout du tricot, un peu de broderie, mais essentiellement du tricot. Je tricotais partout, même sur la plage en vacances.</p> <p>6 La concentration, l'oubli de tout, la possibilité de créer. Elle m'a permis de créer pendant 10 ans un atelier à Moissac (mon rêve d'enfant était d'avoir une échoppe d'artisan à Pézenas, je l'ai réalisé à Moissac).</p> <p>7 Des tableaux parfois, et mon cours de dentelle.</p> <p>8 Volonté surtout de moderniser la dentelle.</p> <p>9 Oui pour l'harmonie et pour donner du relief, mais la difficulté est grande dans des motifs classiques.</p> <p>10 Le blanc bien entendu, mais c'est aussi une facilité. Sinon, c'est l'harmonie de l'ensemble du motif qui fait le choix.</p> <p>11 Tous aiment ce que je fais. Mais quand je suis dedans comme dans un bon livre, je suis absente et n'entends rien de ce qui se passe, ce qui quelques fois agace.</p> <p>12 Il y a de multiples livres, mais il faut aussi chercher pour créer du nouveau.</p> | <p>1 Brigitte Moulin, 73 ans, prof d'EPS retraitée</p> <p>2 Depuis septembre 1995, 26ans</p> <p>3 Suite à une rencontre occasionnelle avec J.Aubaud. Je venais de Couiza dans l'Aude toutes les semaines pendant un an pour apprendre avec elle. Puis 2 stages à Bayeux pour cette dentelle.</p> <p>4 Native de Cherbourg en Normandie où mes grand-tantes vendaient de la dentelle depuis 1910. J'avais le métier de l'une d'elle, que je n'ai pas connue. J'ai eu envie de m'en servir. Surtout d'apprendre les dentelles normandes ainsi que les autres techniques.</p> <p>5 J'ai pratiqué la couture, le tricot, la broderie. Maintenant toutes sortes de dentelle.</p> <p>6 La beauté. La technique et la recherche de solutions pour parvenir à mon idée. La couleur. La finesse. Les jolies réalisations.</p> <p>7 Tableaux pour les expos de l'ADSO ou objets en 3D. Des papillons dans chaque technique de dentelle apprise. Petits cadeaux. Tableaux pour ma déco.</p> <p>8 Réalisme par rapport à la nature. J'aime les couleurs vives et chaudes.</p> <p>9 Oui. Chaleur et Gaité.</p> <p>10 Oui, toutes les couleurs chaudes, surtout rouge, orange et jaune.</p> <p>11 Admiratif</p> <p>12 Coup de coeur au thème de l'expo. Technique manuelle. J'adapte le patron, les couleurs à mon goût. Surtout dans la chantilly polychrome.</p> <p>13 J'aime les différents fils naturels ou non, métallique souple ou non. J'admire la finesse des dentelles anciennes et le travail des dentellières. J'aime les expériences. Je dois avoir la dentelle dans mes "gènes", je suis passionnée.</p> | <p>1 Annick Cazes, certifiée d'histoire-géographie, retraitée</p> <p>2 Depuis l'âge de 35 ans avec des hauts et des bas, surtout depuis que j'ai davantage de temps. Je suis d'origine normande (Basse- Normandie) et les dentelles de cette région ont été très réputées depuis le XVII^e Alençon, Bayeux, Caen, Courseulles... Villedieu lès Poêles pour de la « bisette »</p> <p>3 A Bayeux, au Puy, puis dans l'atelier de Danielle</p> <p>4 -Raisons "historiques" : connaissance de la dentelle, pourquoi et quand en Normandie ? la vie des dentellières, les femmes de ma famille ne dentellaient pas car le travail était trop mal payé et trop absorbant. J'ai voulu essayer...et je me suis prise au jeu, -Raisons intellectuelles : concentration et réflexion sont nécessaires et donc excellent pour le cerveau, patience et persévérance car les travaux sont de longue haleine...</p> <p>5 Tricot qui par certains côtés s'apparente à la dentelle</p> <p>6 L'art de l'inutile actuellement</p> <p>7 De petits ouvrages : incrustations, marque-pages, quelques bordures, petits napperons que je garde dans mon classeur de dentelles, Toutefois, j'en ai encadré un, très "vintage" selon mes filles...</p> <p>8 Je travaille au blanc , ainsi les erreurs se voient moins. Dans la perspective du temps la dentelle blanche était la plus prisée.</p> <p>9 Je n'utilise donc pas ou peu de couleurs...</p> <p>11 Mon entourage me laisse faire dans la mesure où il n'y a pas de nécessité.</p> <p>12 Des motifs anciens adaptés à une pratique "amateur" mais pas "d'ouvrages de dames" expression absolument horrible , condescendante , un peu méprisante...</p> <p>13 Quand je dentelle, je suis hors du temps !</p> | <p>1 Christine Boudet, 59 ans, aide à domicile</p> <p>2 27 ans (1995)</p> <p>3 J'ai appris la dentelle lorsque j'étais en Auvergne, dans un club près de mon emploi que j'avais à cette époque-là.</p> <p>4 Ma grand-mère maternelle étant dentellière en Espagne m'a transmis sans doute cette passion.</p> <p>5 J'ai fait du crochet et de la broderie Glazig (broderie bretonne)</p> <p>6 Moment d'évasion et plaisir de voir apparaître le motif.</p> <p>7 Divers petits napperons en dentelle à fils coupés, sujets de Noël, Pâques, marque-page et maintenant j'essaie de faire motifs de dentelle et technique de l'aquarelle. En ce moment, petits sujets pour mettre dans un casier d'imprimeur avec mes élèves (atelier sur Caussade) et d'autres adhérents d'une association où je donne mes cours et où je fais de l'encadrement et du cantonnement.</p> <p>8 C'est suivant le motif que je réalise que je choisis les couleurs, mais parfois c'est au feeling ou selon la couleur qui m'attire sur le moment.</p> <p>9 En Bayeux (technique que j'apprends en ce moment) c'est le blanc qui est privilégié, cette dentelle a toujours été blanche ou noire ou écru et le fils l'on trouve est plutôt dans ces teintes bien que l'on peut utiliser des fils de couleur, mais il faut qu'ils soient fins.</p> <p>10 Donc plus le blanc en Bayeux et pour la dentelle à fil coupé toutes les couleurs qui existent en DMC 80 mais le bleu m'attire plus.</p> <p>11 Ma mère est très sensible à cette pratique puisque c'était sa mère et donc ma grand-mère qui pratiquait cet art et en a fait son métier en Espagne.</p> <p>12 Je les recherche sur les revues spécialisées ou sites internet (pinterest) ou livres.</p> |
|---|--|---|--|

- 1 Virginie Malaise, 52 ans, sans emploi
- 2 2006/2007
- 3 Par téléphone ! Et avec des livres/internet/atelier...
- 4 Par curiosité pour la technique -quelqu'un de la famille (le téléphone!) Pouvait aider/enseigner.
Par ennui : les autres travaux d'aiguilles commençaient à m'ennuyer.
- 5 Tricot, frivolité, crochet, broderie, plus du patchwork- plus ou moins activement et/ou régulièrement.
- 6 La logique de travail intrinsèque à la technique. La diversité des styles de dentelle obtenus. Le chant des fuseaux, plus prosaïquement, le cliquetis des fuseaux et la répétitivité du mouvement qui amène une sorte d'apaisement. Les échanges avec les copines de l'atelier !!
- 7 Ce qui me plaît ! Napperons, bijoux, entre-deux, bordures,
La finalité de la dentelle réalisée m'importe peu, à partir du moment où le motif et/ou le mouvement me plaît. Si il y a un chat dans la dentelle, le modèle va passer dans mes to-do, à plus ou moins long terme !!
Idem pour le style
Souvent elle reste au fond d'une boîte, sauf celles en 3D, connotées ou pas. Si le thème est Pâques ou Noël ou autres, elles seront éventuellement sorties de leur boîtes et "exposées" à cette occasion. Parfois, elles sont incrustées au fond d'un plateau, ou encadrées.
- 8 En fonction de la grosseur de fil demandé pour la dentelle et de la technique choisie...
Mais si j'ai le choix : Si le motif est animalier ou facilement identifiable (fleurs, arbres ou thème), j'essaie de me rapprocher des couleurs généralement admises : je ne ferais pas, intuitivement, une sauterelle rose bonbon ou une grenouille bleue ou un serpent bleu même si je sais que ces animaux existent pour de vrai dans ces couleurs ! Évidemment, sur un thème carnaval, cette "règle" ne s'applique

absolument pas. Pour un motif abstrait, tout est possible ; avec un camaïeu, je rechercherais une atmosphère et/ou une illusion; avec des couleurs franches et pastel, j'essayerais plutôt de mettre en valeur un mouvement énergique mais tout aussi bien à faire un effet Kodachrome !

- 9 Plutôt pas, même si les sauterelles rose bonbon m'interpellent ! Mais ce n'est pas une question que je me pose, je rechercherai plutôt un ensemble qui me plaît (même sur un thème carnaval). Si au milieu d'un tableau à dominante jaune et orange, une touche de violet ou de bleu turquoise permet d'amener un mouvement/ du peps, pourquoi pas ?
Je crois que toutes les couleurs vont avec toutes les couleurs, et que l'acceptabilité de leurs associations est surtout une question de culture ; par exemple, les associations indiennes ont été facilement jugées criardes en Europe. Plus près de nous, les associations de couleur des Anglais nous semblent peu correctes, de mauvais goût.
- 10 Oui, le blanc, l'écru, et les tons bleu et vert, toutes valeurs confondues.
- 11 Le résultat est joli mais c'est trop prenant !!!
Encombrant aussi quand on part en vacances ! Comme je n'"expose" pas dans la maison, j'évite "l'envahissant" et le "vieillot". Les autres membres de ma famille ont tous la même réflexion quand je leur dis que je fais de la dentelle : "Oh, il doit y en avoir pleins de napperons sur les meubles !!!" Il semblerait que l'image de la dentelle soit du côté vieillot, grand-maternisant !
- 12 Coup de coeur, essentiellement ;
Secondairement le genre de la dentelle (Duchesse, Valenciennes, flamandes, normandes, lacet...) et la « facilité » à l'apprendre ;
Tertiairement, la taille de l'ouvrage.

- 1 Jeanine Duisit-Raclin, 87 ans, entomologiste, puis enseignante en biologie
- 2 J'ai commencé en 1984, avec les cours par correspondance du Puy en Velay : les techniques en dentelle (4 niveaux), la mise en carte (2 niveaux) avec Michel JOURDE.
Bientôt 40 ans de pratique dentellière.
- 3 Une grand'mère, mi-auvergnate et mi-Nord et Belgique, elle avait une bande de guipure noire qu'elle tenait de sa mère, - laquelle l'avait reçue de sa belle-mère lorsqu'elle est arrivée en Auvergne avec son mari.
Dentelle "sacrée" pour ma grand'mère ; mais bien "ordinaire" dans sa qualité...
- 4 En 1984, j'ai accompagné un de mes fils à Mirecourt pour une candidature en formation lutherie.
A cette occasion, j'ai rencontré une dentellière, qui m'a expliqué les points qu'elle travaillait, et m'a signalé les cours du Puy. Ce qui me permettait de travailler à mon rythme (j'étais encore en activité professionnelle).
En 1987, forte de ce que la dentelle m'avait fait découvrir, j'ouvrais un atelier de dentelle sur une MJC à Pau, où j'ai "sévi" pendant 20 ans.
J'ai eu l'occasion, dans ma jeunesse, de faire un peu de broderie, de tricot; mais cela n'a jamais été une occupation aussi prenante que la dentelle.
- 5 Essentiellement toutes les techniques rencontrées, la variété des genres, les façons de faire qui diffèrent plus ou moins d'un endroit à un autre.
- 6 Au début, des modèles rencontrés dans la revue "La Dentelle", ou dans les livres divers; ensuite, des dessins en application du cours de mise en carte. Mes ouvrages restent surtout une découverte de ce que je ne connaissais pas; pas une obligation de tout encadrer pour un affichage sur tous les murs de la maison.
Ce qui est du travail plus personnel est encadré ; et à l'occasion de rencontres entre dentellières, présenté au public. Ainsi, l'Ammonite cubiste a été présentée à Prague, et le Qsar à Caen, lors des congrès de l'OIDFA
Aujourd'hui, je réaliserais plutôt ce que j'ai

moi-même mis en carte : ainsi le "Qsar", vitrail demandé comme chef-d'oeuvre du cours de mise en carte ; ce qui m'avait permis de travailler du relief d'une autre manière que le Lutac ; inspiré par un tableau du Sud Marocain; ou encore à partir de coups de coeur, pour des images rencontrées sur le net, (tel le tryptique "Turbulences", réalisé avec Jeanny Aubaud ; l'une a traité tout ce qui est bleu, l'autre ce qui se rapporte aux bruns).

8 Choix des couleurs :
en général, la couleur prime sur la nature du fil ;
"Qsar" est fait de fils de couture (Duet, de Coats) ; les couleurs choisies par mon mari (c'est sa contribution...) qui a une connaissance approfondie de la couleur que je n'ai pas; "Turbulences" entièrement en fils Sabra, soie végétale, et fil invisible pour les meneurs. J'ai une tendance à aller vers les tons : vert, orange, brun ; beaucoup moins attirée par le bleu, quoique... en général, il faut que l'ensemble me plaise ; je ne sais pas travailler si l'ensemble ne me plaît guère.

1 Solange Husser, 61 ans, sans profession	beaucoup faire des sujets de la nature : arbres, feuilles... Je n'aime pas les couleurs trop vives mais elles sont parfois nécessaires.	1 Nicole Ioze, 74 ans	1 Guénola Ortet, 48 ans, technicienne de laboratoire Anaplath
2 Depuis environ 12 ans		2 2000	2 Octobre 2021
3 J'ai habité à Maintenon à coté de Chartres et dans le club de loisirs de la ville, il y avait un atelier dentelle, mais que pour les enfants. Arrivée dans la région, je me suis inscrite dans une chorale et en discutant avec une choriste, elle m'a dit qu'elle faisait partie d'une association de dentellières et elle m'a dit de venir voir...	11 Les gens autour de moi en général apprécient mais ne sont pas toujours conscients des heures passées sur un ouvrage.	3 Cours avec des dentellières expérimentées	3 Grâce à une association
4 J'aime beaucoup les travaux manuels et j'ai voulu voir si j'en étais capable. J'ai à la maison un joli buffet de mon grand-père et j'ai voulu faire mes propres dentelles pour les bordures d'étagères.	12 Pour décorer ma maison ou pour une utilité précise. Je ne veux pas faire de dentelle qui va rester dans un tiroir. Je trouve aussi que denteller est une activité qui fait travailler le cerveau. C'est surtout la lecture des dessins qui me posent souvent problème.	4 Par plaisir	4 Pour arriver à prendre confiance en moi en découvrant une activité manuelle totalement nouvelle pour moi.
5 Je fais aussi de la broderie, du tricot, du crochet, un peu de couture, mais aussi aquarelle, peinture sur porcelaine, chantournage, encadrement...	1 Lida Maury, 75 ans, employée de maison	5 Crochet, canevas, couture	5 Un peu de couture, du point de croix et du tricot.
6 J'aime le côté fin de la dentelle.	2 Depuis 2006	6 Tout	6 La rigueur d'exécution, l'organisation, la patience, le besoin d'adaptation et le plaisir de voir de belles réalisations.
7 Avec toutes mes activités, je n'ai pas le temps de m'y consacrer à fond et ayant des problèmes de santé, je me limite à des choses assez simples. Je ne suis pas très "napperons". J'ai donc fait mes bordures d'étagères, des arbres que j'ai monté sur des supports en bois, des coussins pour anneaux de mariage pour ma nièce et pour mon fils, des sujets pour orner des trousseaux ou des sacs, des feuilles d'arbres que j'ai mises sous un verre sur un plateau, une libellule que j'ai encadrée, quelques petits cadres tissu, quelques bracelets et colliers... J'utilise donc mes dentelles en décor et j'en offre quelques unes quand je sais que les gens apprécient. Ma maison est essentiellement décorée par des objets réalisés par moi ou mon mari.	3 Dans une association (ACM)	7 Marques pages, napperons, des cadeaux.	7 Pour l'instant, je réalise des exercices que je conserve dans un classeur (comme une écolière, je prends plaisir à voir mon évolution).
8 En ce qui concerne la couleur des fils, j'utilise beaucoup de couleurs naturelles, blanc, crème, lin, du gris-bleu ou bleu gris, des fils multicolores hollandais Vanne. J'aime	4 Plaisir de manipuler des fuseaux	8 En fonction des modèles choisis.	8 J'aime beaucoup les couleurs. Je choisis du coton DMC 80 (par commodité). Je veux juste que l'ensemble soit harmonieux. Grâce aux couleurs, je vois mieux mes erreurs.
	5 Crochet et broderie	9 Quelles soient bien assorties.	9 Je souhaite apporter une touche de gaieté et de fantaisie à mes ouvrages. C'est le reflet de ma personnalité.
	6 Tout	10 Toutes	10 Oui, j'adore le fuschia. Par déclinaison, toutes les nuances de rose, de violet et de vert.
	7 Toute sorte de modèles : bijoux, tableaux, fleurs, animaux, scénettes. Je les offre.	11 Que je suis très patiente	11 Ils sont ravis de me voir m'investir dans une activité nouvelle.
	8 Rendre réaliste ou abstrait le modèle	12 Coup de coeur	12 Je suis les conseils de la dentellière qui m'apprend. Je suis attirée par la nouveauté et les chats sous toutes les formes.
	9 Toutes les couleurs sont importantes pour que le modèle rende bien.	1 Nadine Galoup, 64 ans, agent d'entretien	13 Je trouve très épanouissant de promouvoir une pratique qui a failli se perdre et qui n'est pas très répandue dans le Sud de la France. Vive la dentelle ! Vive les fuseaux !
	10 Non	2 Depuis 30 ans	
	11 Ils aiment	3 Avec Suzanne Peuch	
	12 Sur catalogue ou revues.	4 Pour la créativité	
	13 J'aime beaucoup transmettre ce que j'ai appris! C'est un grand bonheur, parce que lorsqu'on dentelle, nous ne pensons à rien d'autre.	5 Tricot	
		6 Le suivi des fils et la créativité	
		7 Des tableaux, des petits sujets	
		9 Oui pour l'harmonie des couleurs	
		10 Non	
		11 Beaucoup de bien	
		12 Au coup de coeur	
		13 Loisir, détente, "dé-stress". Animation de l'atelier = Plaisir du don et de l'échange des pratiques.	

- | | | | |
|--|--|--|--|
| <p>1 Dominique Merle, 69 ans, infirmière.</p> <p>2 Octobre 2011</p> <p>3 1er cours à l'Agora Midi-Pyrénées Muret, puis inscription aux cours de l'Association Culturelle de Muret en décembre 2011.</p> <p>4 J'ai fait un peu de couture, de la broderie, du tricot et de la dentelle était une nouveauté pour moi.</p> <p>5 Tricot...</p> <p>6 La créativité, la patience. Activité calme qui permet le travail manuel et psy. Les soucis disparaissent pendant l'activité.</p> <p>7 J'aime tout ce qui est figuratif, personnages, animaux, fleurs en 3D, éventails. Je n'aime pas faire les napperons. Marque-pages, bijoux, stylos personnalisés. Je réalise des tableaux (croix occitane) sinon j'offre certains signets, bijoux...</p> <p>8 Respecter le réalisme des fleurs. Accorder les couleurs entre elles pour des motifs modernes.</p> <p>9 Oui, avec un même diagramme selon la couleur, l'effet rendu n'est pas le même. La couleur peut ne pas convenir une fois le travail fini.</p> <p>10 Vert, jaune, bleu, fils métallisés (argent, doré). J'aime utiliser les perles.</p> <p>11 Mes enfants apprécient, ils me demandent de leur faire des stylos personnalisés.</p> <p>12 Sur des catalogues que nous avons à l'ACM, ou le bulletin de l'ADSO</p> <p>13 L'atelier est très convivial, permet des échanges instructifs entre les dentellières. Détente assurée. Pour progresser il faut être en groupe.</p> | <p>1 Anne Maene, 73 ans, enseignante retraitée</p> <p>2 2007</p> <p>3 Dans un atelier</p> <p>4 Vers mes 10 ans j'ai lu un article sur la dentelle, j'ai eu envie d'en faire, j'ai du attendre la retraite.</p> <p>5 Tricot, couture, broderie</p> <p>6 Possibilité de faire des ouvrages au goût du jour avec des techniques anciennes.</p> <p>7 Fleurs, dentelles au mètre, petits sujets... Je donne mes réalisations aux amies, famille, les autres sont rangées dans un classeur.</p> <p>8 Les fils sont choisis selon les modèles et mon inspiration, je ne m'impose aucune règle.</p> <p>9 Certainement puisque je les choisis.</p> <p>10 Non</p> <p>11 Que ça me prend beaucoup de temps !</p> <p>12 Selon la personne à qui est destiné l'ouvrage s'il s'agit d'un cadeau, selon mon humeur sinon.</p> <p>13 La pratique de la dentelle demande calme, rigueur et permet d'oublier les tracas. Pratiquer en groupe permet de passer de bons moments.</p> | <p>1 Nicole Andral, 74 ans, enseignante pendant 5 ans puis mère au foyer</p> <p>2 1985</p> <p>3 Dans un club à Senlis (60)</p> <p>4 Goût pour les travaux manuels et visite au Puy-en-Velay où j'ai découvert la dentelle aux fuseaux.</p> <p>5 J'ai pratiqué la couture, le tricot, le crochet.</p> <p>6 Le travail minutieux qui demande de la concentration et de la réflexion.</p> <p>7 Dentelle duchesse, donc les ouvrages sont très longs à faire. J'en ai fait encadrer certains (les plus beaux).</p> <p>8 Je ne travaille que du fil blanc.</p> <p>9 Oui, la couleur est réservée aux dentelles contemporaines.</p> <p>11 Certains admirent mais peu connaissent et parlent souvent de "broderie"</p> <p>12 Dans les livres</p> <p>13 Quand on commence, ça devient vite une passion mais il faut une pratique assidue pour obtenir un bon résultat.</p> | <p>1 Marie-Thérèse Lardière, 66 ans, agent administratif</p> <p>2 Depuis 1995</p> <p>3 Dans une association à Muret : Association Culturelle Muretaine (Maryse Pégard)</p> <p>4 Travail du fil et travail des fuseaux : attirer pour le maniement et le bruit.</p> <p>5 Tricot, crochet, broderie</p> <p>6 Tout : fuseaux, fil, contact, échange avec les dentellières</p> <p>7 Fils coupés, dentelle torchon.</p> <p>8 Au coup de coeur</p> <p>9 Oui pour se rapprocher du réel</p> <p>10 Non</p> <p>11 Ils sont ravis</p> <p>12 Au coup de coeur</p> <p>13 Le partage, l'échange, la connaissance de la dentelle, les défis. Exemple : pour le 1er avril, faire un poisson. Casser la tourine de l'atelier, sorte de fil conducteur.</p> |
|--|--|--|--|

- 1 Jeanny Aubaud, 82 ans, employée de banque et dans l'industrie, retraitée
- 2 Je fais de la dentelle depuis 45 ans. J'ai appris à Muret-Accueil avec une élève de Pilar Vidal. Je suis allée ensuite apprendre auprès de Pilar elle-même, au Centre Jean-Rieux de Toulouse. Pilar m'a appris tout ce qu'elle savait et ensuite j'ai continué à étudier toute seule, dans des livres. Je n'ai jamais suivi de stage dans aucune école de dentelle. Découvrant l'immensité de cet art, je n'ai jamais cessé d'étudier. Je l'ai enseignée, j'ai été membre fondateur de l' A.D.S.O., secrétaire, présidente. Pour le bulletin trimestriel, que j'ai pris en charge à partir du numéro 2, j'ai commencé à expliquer certaines techniques. Mes travaux de recherche m'ont entraînée de plus en plus loin, ils sont devenus des livres techniques. J'ai fait don de mon travail à l' A.D.S.O. et n'ai jamais cessé de me passionner ni de continuer toujours à étudier toutes les dentelles aux fuseaux ainsi que l'histoire de la dentelle.
- 3 J'ignorais tout de la dentelle. Je n'avais jamais vu en faire. Lorsque j'ai arrêté de travailler, à 38 ans, j'ai cherché un club, j'ai trouvé Muret-Accueil ou je me suis vite intégrée au cercle de lecture et conférences sur l'art. Une dame, Alba, sage-femme de son état, est venue à Muret-Accueil nous faire une démonstration de dentelle aux fuseaux et nous a proposé d'ouvrir un atelier et de nous montrer. Cela a été pour moi une illumination! Je n'avais jamais pensé que la dentelle avait autrefois été faite à la main et, qui plus est, avec du lin filé au rouet. Je me suis tout de suite inscrite. Lorsque, au bout de deux ans, Alba a eu de gros problèmes et a dû cesser son cours, j'ai pris sa succession et ensuite j'ai enseigné la dentelle pendant 30 ans. J'ai eu jusqu'à 4 ateliers en même temps, puis, à 70 ans,

j'ai subi une grave opération chirurgicale et j'ai arrêté mes ateliers en les laissant à mes meilleures élèves. Je n'ai gardé de contacts permanents qu'avec l'atelier de Saint-Simon où j'ai continué à enseigner les dentelles fines flamandes: Duchesse, Withof, Flandre, Valenciennes, Binche, puisque, peu-à-peu, je m'étais spécialisée dans les dentelles flamandes. Je n'ai pas fini d'apprendre. Il me reste à approfondir la Valenciennes et surtout la Malines que j'ai juste abordée. Aurai-je le temps? non je ne l'aurai pas car je ne cesserai jamais d'étudier la dentelle qui est un monde infini. Maintenant, à 82 ans, je n'enseigne plus. Mes élèves de Saint-Simon savent se débrouiller toutes seules, elles savent chercher dans les livres et ont mes cours à leur disposition.

- 4 J'ai admiré de plus en plus, au fil des ans, au fur et à mesure que je progressais, le travail magnifique des centaines de milliers de pauvres dentellières d'autrefois, exploitées. Je me suis émerveillée de leur virtuosité. La découverte de certains secrets, de certaines astuces, m'ont parfois remplie de joie. La dentelle, trop méconnue parce que travail féminin, donc mineur ...! est un art parmi les plus exigeants, les plus riches, les plus valorisants. Hélas, pour beaucoup de femmes, de nos jours, ce n'est qu'une activité de loisirs, distrayante. Je déplore que peu d'entre elles aillent au-delà et cherchent à mieux connaître cette part importante de notre patrimoine. Je trouve très important de conserver le savoir-faire de nos ancêtres dans un art qui est l'un des symboles de la civilisation européenne; moderniser les sujets, les dessins, les utilisations tout en conservant le patrimoine; conserver précieusement les vieilles dentelles, étudier la façon dont elles étaient faites et en créer de nouvelles en respectant les techniques ancestrales, sans s'interdire d'en inventer de nouvelles.

- 5 Je ne fais et n'ai jamais rien fait d'autre que de la dentelle aux fuseaux. J'ai toujours fait beaucoup d'exercices d'apprentissage pour illustrer mes cours que je composais à partir de diverses méthodes. Au début, j'ai fait beaucoup de napperons qui dorment maintenant dans mes tiroirs. J'en ai offert, mais quand je les revoyais chiffonnés, mal entretenus, j'ai arrêté de les offrir. Désormais, je fais des tableaux que j'expose de temps en temps et qui dorment eux aussi, bien emballés, sauf quelques uns qui sont accrochés aux murs, chez moi. Que deviendront-ils après moi?
- 8 Choisir les couleurs? Cela dépend du
- 9 thème. Il faut qu'elles s'accordent entre
- 10 elles. Qu'elles se mettent en valeur les unes les autres. Je n'ai pas d'autres critères, sauf pour une série spéciale que j'ai tenté de créer: des «Dentelles du Pays Toulousain» je voulais des dentelles sur un sujet propre à la région, en soie de couleur pastel ou garance (qui donne sur la soie la couleur de la brique toulousaine). Je ne travaille en couleur que les dentelles modernes, les créations contemporaines. Pour moi, rien ne vaut le blanc pur.
- 11 Qu'est ce que mon entourage en pense? Mon mari m'admire sans jamais le dire, m'aide pour choisir les encadrements, m'encourage, corrige mes dessins, m'a beaucoup accompagnée pour visiter, participer à des couviges, expositions. Il m'aide aussi énormément pour le travail sur ordinateur. Mes enfants apprécient mais n'ont jamais eu envie d'apprendre.
- 12 Comment je choisis mes réalisations? au coup de coeur. Pour mes créations, c'est à l'inspiration.
- 13 Que vous dire de plus? Je me suis déjà beaucoup épanchée. Je considère que mon travail pédagogique: livres techniques,

mes cours, mes études sur l'histoire de la dentelle, est aussi important que mes réalisations en dentelle. J'espère que quelques dentellières en tireront profit. Si c'est la cas, j'en serai heureuse.

Savoir-faire textiles de la mode et ouvrages de dames : une mythologie couleurs et matières pour le design textile contemporain.

Dans ce mémoire j'ai étudié le lien entre les savoir-faire textiles et la mythologie: comment s'inspirer des légendes peut être une façon riche et sensée de créer, et comment les productions textiles créent des mondes imaginaires. Je me suis concentrée sur deux types de créateurs textiles : l'industrie de la mode et les dames plutôt âgées qui font des ouvrages de dames.

Je les ai comparés avec l'intention de montrer qu'ils travaillent tous les deux avec un haut niveau d'exigence et une volonté d'émerveillement. Il était important pour moi d'enquêter et de m'immerger dans ces mondes, c'est pourquoi j'ai fait des stages dans des ateliers de métiers d'arts et j'ai rencontré une dame qui m'a appris la dentelle aux fuseaux. Dès lors, ma recherche s'est appuyée sur des témoignages autant qu'elle s'est nourrie d'analyses théoriques d'auteurs et de mythes grecs.

Il est alors apparu que les mythes sont des références précieuses et fertiles pour les créateurs textiles car ils regorgent d'indications couleurs et matières. Il semble aussi que le textile soit le meilleur endroit pour produire des mythes et des spectacles magiques. C'est la voie d'excellence pour montrer une idée de la beauté idéalisée et romancée. Mon mémoire a révélé que c'est principalement possible car le textile est le seul domaine du design qui n'est pas contraint par des objectifs fonctionnels et pratiques.

Ainsi, je peux dire à l'issue de cette étude que contes et fictions donnent une délicatesse et une grande poésie à la production textile. L'industrie de la mode et les dames passionnées sont les garantes des valeurs oniriques que le textile doit conserver pour rester extra-ordinaire.

Fashion textile handcrafts and needlework : a color and matter mythology for contemporary textile design.

In this thesis I studied the link between textile handcrafts and mythology: how drawing inspiration from legends can be a meaningful way to create, and how textile productions create imaginary worlds. I focused on two kinds of creators: the fashion industry and old ladies doing needlework.

I compared them with the intention of showing that they both work with a high requirement level and will to provide wonder. I wanted to enquire and immerse myself so I did interships in luxury workshops and met a lady who taught me bobbinlace. Therefore, my research depended on testimonies as much as it was fed with theoretical analysis of authors and greek myths.

Myths have emerged as valuable and fertile references for textile designers because they are filled with colour and material indications. It also seems that textile is the perfect place to create myths and magic shows. It's the perfect path to show an idea of idealized and romanticized beauty. My thesis revealed that it's mainly possible because textile is the only field of design not restricted with functional and practical goals.

In summary, I can say that tales and fictions give a delicacy and a great poetry to the textile production. The fashion industry and passionate ladies are protectors of the oneiric values textile must keep in order to continue being extra-ordinary.