


Motif

& ét-

offe



université jean jaurès,  
iscid montauban, master 2,  
parcours desgin graphique  
communication et édition

Morgane Rozes  
session de mai 2017

---

MOTIF ET ÉTOFFE :  
APPROCHE CRITIQUE  
VERS UNE DÉMARCHE  
INVENTIVE.

---

sous la direction de  
sophie LECOLE SOLNYCHKINE,

responsable d'option : emanuelle SANS

MOTIF

& ÉT-

OFFE

APPROCHE CRITIQUE VERS UNE DÉMARCHE INVENTIVE

# RE- MER- CIER- VOTRE SOUTIEN



Après ces deux années consacrées essentiellement à l'écriture de ce mémoire et à l'élaboration du projet de fin d'études, je tiens à remercier en priorité les professeurs m'ayant accompagné dans ce projet.

Un grand merci à Emanuelle Sans, pour nous avoir considéré pendant toute notre scolarité comme des adultes professionnels. Merci pour votre patience et votre ambition à nous faire évoluer dans notre graphisme.

Merci à Sophie Lecole Solnychkine, qui n'a jamais douté de nos capacités à mener un travail de recherche abouti, merci pour la confiance que vous nous avez accordée.

Merci également à François Malbezin, pour vos punchs line pleine d'humour et de sarcasmes, merci pour vos interventions toujours très mouvementées qui nous ont permis de nous remettre les idées en place... Merci de nous avoir poussé à donner le meilleur de nous-même.

Même s'il a arrêté de nous suivre en L3, je tenais également à remercier Patrick Barrès, pour nous avoir donné le goût du discursif, de défendre nos idées et de révolutionner nos champs d'actions. Merci de m'avoir éclairé quant à mes choix.

Même s'ils ne font pas partie du corps professoral désigné d'office, je tiens à remercier les profs officieux : Olivier Subra, Aurélie Lacan, Elodie Becheras et Bruno Ser pour leur aide morale, physique et grandement intellectuelle. Même si nos retrouvailles se faisaient souvent autour de quelques demis, vous avez toujours su m'aider à remettre en question mes théories graphiques, pour me faire arriver où je suis aujourd'hui. Merci pour votre amitié sans langue de bois, qui m'a fait sortir plus d'une fois de ma zone de confort.

Que serions-nous sans le soutien de nos amis et de notre famille ? Merci à tous ceux qui ont rendu ces trois années de formation un vrai régal.

Merci à mon duo infernal, Margaux et Thomas, pour toutes ses heures de débriefing dans la voiture, toute cette mise en commun de savoir (et vous savez à quel point...). Merci pour votre amitié et votre volonté commune à tous nous tirer vers le haut. J'ai été ravie de partager ces trois années à vos côtés, merci pour tout ce que vous avez pu m'apporter. Merci également à Manon et Giulia, qui ont réussi à s'intégrer au sein de ce trio maléfique, pour votre soutien et votre présence quotidienne.

Merci à Romain, pour tous ces débats sanglants et bienveillants, pour ton soutien sans failles depuis maintenant plus de quatre ans. Merci de n'avoir jamais cessé de croire en moi et en mes capacités. Merci d'avoir toujours voulu me faire sortir le meilleur de moi-même.

Merci à Etienne et Lara pour vous être lancés à corps perdu dans la recherche active de noms, et vos encouragements toujours bienvenus. Merci à Gerladine, ma muse éternelle, pour ton temps, ta gentillesse et ta disponibilité. Sans toi ce projet ne serait pas ce qu'il est devenu aujourd'hui. Merci pour tous tes conseils toujours très pertinents.

Merci à ma famille, soutien inconditionnel en ces temps de crise. Merci pour tout, et c'est bien à vous que revient le plus grand des mérites. Merci pour votre intérêt manifesté, pour vos actions concrètes, pour vos messages optimistes et pleins de bienveillance. Merci de m'avoir laissé la liberté de m'exprimer à n'importe quelle condition. J'ai conscience de ne pas toujours avoir été tendre, mais c'est pourtant à vous que revient l'entièreté de ma réussite : Maryse, Jean, Lucas, Raymonde, Martine, Edgar, Chloé... merci de n'avoir jamais cessé de croire en moi.

Enfin, merci à Clemence Combot et Magalie Chemry pour leur pédagogie et leur confiance à faire de moi une future professionnelle. Merci pour votre patience, vous avez fait de ce stage une expérience magique. Je n'ai pas de mots qui définiraient toute ma reconnaissance.

# SOMMAIRE

<b>i) Le motif : de la conception classique à la rupture</b> .....	<b>18</b>
<b>a) Historique du motif : conceptions et définitions</b> - point de vue anthropologique - point de vue technique et réalisation .....	<b>20</b>
<b>b) Renouveau du motif : poïétique de l'aléatoire et intervention de l'accident favorable</b> .....	<b>60</b>
<b>c) Abstraction formelle et éloquence de la substance</b> .....	<b>80</b>
<b>d) Processus de création, discours et narration</b> .....	<b>102</b>

<b>ii) nouvelles fonctions du motif</b> .....	<b>114</b>
---	------------

<b>a) Perception du motif et illusion : systémisation, complexité, composition</b> .....	<b>116</b>
--	------------

<b>b) Étude de l'application du motif au foulard : aspects culturels et rituels</b> .....	<b>126</b>
---	------------

<b>c) Port du motif : de l'ornemental à l'épidermique</b> .....	<b>162</b>
---	------------

<b>ii) pratiques innovantes du motif : de l'atelier à l'impression</b> .....	<b>174</b>
--	------------

<b>a) Démarche d'appropriation et signes de reconnaissance</b> .....	<b>176</b>
--	------------

<b>b) La personnalisation comme expérience immersive</b> .....	<b>184</b>
--	------------

<b>c) Étude physiognomique de l'individu : vers l'expérience utilisateur</b> .....	<b>196</b>
--	------------

<b>d) Du motif appliqué au «motif-mouvement»</b> .....	<b>206</b>
--	------------

**L**e motif est défini dans le domaine artistique comme une forme esthétique à répétition. Il peut également désigner un sujet et/ou un modèle. Les qualités esthétiques du motif doivent alors exprimer le beau, et stimuler chez le regardeur sa capacité à juger, de façon subjective, si un objet est à son goût ou non.

Le motif se formalise partout autour de nous, il est intégré à l'environnement et mobilise plus vastement la notion de répétition. Que celle-ci soit régulière ou non, la répétition formelle d'une entité, tant dans le monde naturel que dans le monde de l'artefact, semble dotée d'une dimension prégnante, l'homme y étant par ailleurs autant le producteur que le produit. En effet, que ce soit une multitude de graviers se répétant au sol et formant un revêtement, ou une quantité de nuages évoluant dans le ciel, ou même une personne au sein d'une foule, toutes ces entités une fois «répétées» font un motif. Seulement, la particularité de ces motifs évoqués, est que, s'ils se ressemblent, ils ne sont en aucun cas identiques. Chaque caillou, chaque nuage, pour peu que l'on s'attache à son observation, est absolument singulier. Nous touchons ici l'un des paradoxes du motif.

La similarité formelle ou esthétique ne se révèle pas comme une définition du motif, mais correspond à une partie dans un tout. Le motif serait alors la répétition de plusieurs entités en apparence similaires mais dont la parenté n'est qu'analogique, formelle ou plastique, parce qu'elles sont faites à partir du même matériau ou composant, parce qu'elles se ressemblent. Elles sont toutes cependant fondamentalement différentes. En ce sens, le motif, dans l'étalement de sa surface, et la multiplication des entités le composant, fait illusion, puisqu'il donne à nos yeux la sensation d'une répétition d'entités identiques. Il n'y a qu'à simplement regarder autour de nous pour comprendre cette théorie. Les motifs qui feront l'objet de cette étude mais qui seront aussi la source principale d'inspiration lors de la création, sont des motifs imparfaits, riches et complexes, qui le sont parce qu'ils résultent d'une création qui n'est pas celle de l'homme. La création et l'origine de ce motif deviennent mystérieux, mystiques voire même spirituels.

**Il est beau, riche et complexe, parce qu'il nous échappe et que sa création est inexplicable : nous arrivons au principe créateur de mère nature. Ces motifs sont intéressants à appréhender, car ils reflètent la complexité du monde qui nous entoure, ils sont profondément ancrés dans notre environnement et offre une diversité telle qu'elle est infinie.**



→ «*Erotylids, pleasing fungus beetles, Peru* - dans *Phéromone, the insect artwork of Christopher Marley*, Edition Pomegranata Europe Ltd, 2008



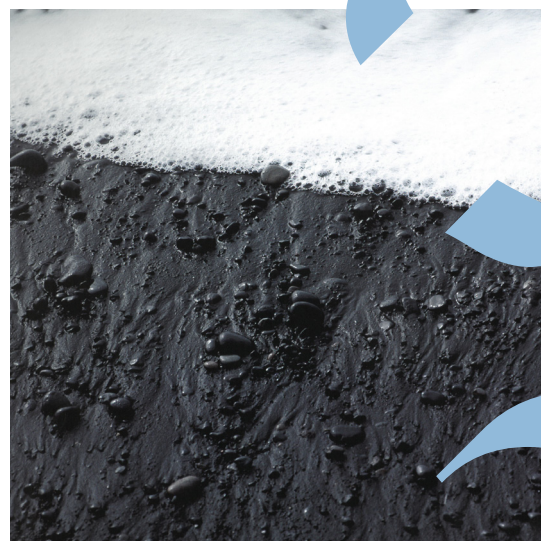
→ *Bloom, a horti cultural view*, issue 13, unique, Lidewij Edelkoort

En théorie, le point de rupture avec la vision classique du motif correspond à la notion d'illusion du motif: celui-ci n'est plus considéré comme un même signe répété de façon rigoureuse, mais comme une partie dans un tout.

Le motif, dans sa signification classique (une forme rigoureusement répétée), ne suscite qu'assez peu, en mon sens, de questionnements par rapport à l'individu, et au rapport que celui-ci peut entretenir avec lui. C'est pourquoi je me positionnerai, dans ce travail de recherche, sur l'élaboration de théories qui visent à redéfinir cette notion, en l'amenant vers une topologie spécialisée commune, à travers une approche critique, dans le but d'expérimenter une démarche inventive et novatrice.

Nous verrons dans un premier temps la définition dite classique de la notion de motif, pour tenter de comprendre pour quelles raisons, et sous quelles conditions il nécessite d'être redéfini dans une démarche d'appropriation du motif par l'individu.

L'argumentation tentera de prouver la légitimité d'un point de rupture entre une définition classique et intégrée par la culture populaire et un basculement de cette notion vers une définition plus inventive et novatrice. Ainsi, nous tenterons d'établir des connexions au sein d'un processus de création qui fait émerger trois conditions d'existence du motif d'un point de vue esthétique : le motif crée à partir d'un processus hasardeux, le motif abstrait, et le motif vecteur d'un récit.




→ *Bloom, a horti cultural view, issue 14, revenge, Lidewij Edelkoort*




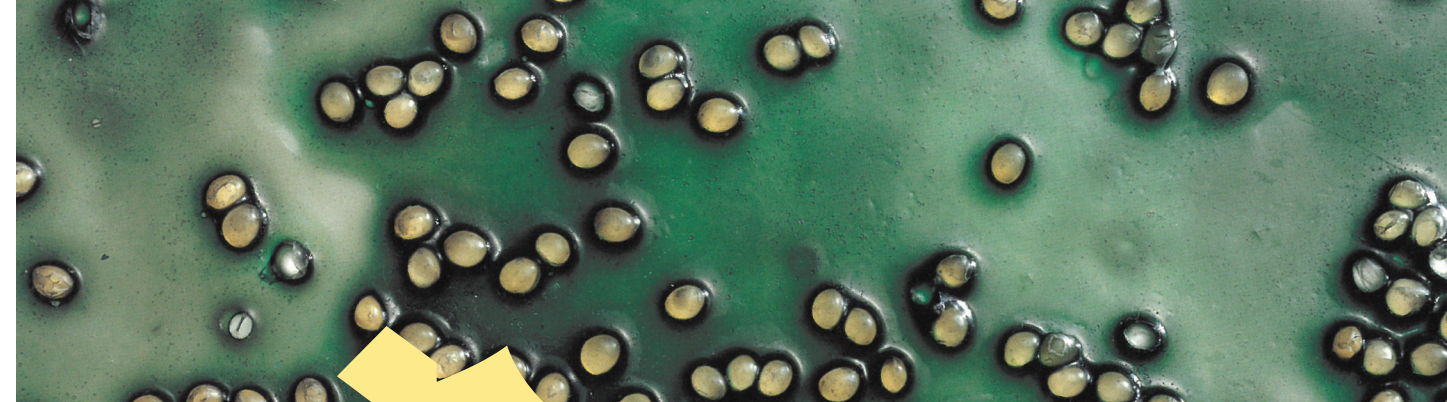
→ «*Erotylids, pleasing fungus beetles, Peru - dans Phéromone, the insect artwork of Christopher Marley, Edition Pomegranata Europe Ltd, 2008*

Une fois ces relations établies, les fonctions du motif seront nécessairement définies pour comprendre l'envergure du projet dont ces théories constituent l'origine. En effet, la qualité formelle du motif sera étudiée dans un cadre particulier, à savoir son application dans le champ de la mode, et plus particulièrement sur l'accessoire foulard. Il sera

donc nécessaire d'étudier, au sein du processus de création, les liaisons intrinsèques entre son port culturel et son port esthétique, pour établir un système combinatoire complexe, et tenter de créer un motif qui réponde à ces trois conditions d'existence préalablement définies : le motif aléatoire, qui entraîne la création d'un motif abstrait, porteur de récit. Le support du foulard sera, inévitablement, un sujet d'étude dans le but de cerner les enjeux graphiques, mais aussi culturels qui lui sont liés. L'analyse de l'objet, sa malléabilité et sa façonabilité soulèveront des questionnements utiles quant à la compréhension des modes de création graphique, mais aussi afin de tenter de personnifier l'objet du foulard.



**L**e foulard est un accessoire habituellement perçu comme noble. Qu'il soit en soie, en satin ou même en coton, il est une parure dont les gens usent pour sublimer leur allure. Il se porte généralement près du visage et a pour ambition de mettre en valeur la personne qui le porte. Au même titre qu'un vêtement, le foulard est choisi en fonction de son attractivité et possède forcément des qualités subjectives. Cependant, et à mon sens, il détient un paramètre plus fort encore qu'un vêtement, à savoir la valeur affective que la personne qui le porte peut lui apporter. Souvent objet d'héritage ou leg, il peut aller jusqu'à symboliser tout un univers. Le foulard se porte près de soi, tel un faire-valoir. Il est le reflet d'une personnalité et choisir d'en porter c'est faire le choix de l'ostentation. L'analyse culturelle du foulard va, cependant, soulever un paradigme quant à son usage. En effet, au sein d'une société contemporaine de consommation de masse, son port relève de l'ostentation. Il sera donc indispensable de le comparer à d'autres cultures pour tenter de répondre à cette question à dimension sociétale : est-il le choix de l'ostentation ou de la dissimulation ?



**C**ependant, pourquoi se parer d'un accessoire possédant une si forte valeur intime, en relation avec son moi profond, si l'on ne peut choisir l'essence même de cet objet? L'objet du foulard étant presque perçu comme une seconde peau, comment ne pas essayer de le faire devenir soi(e) ? La personnalisation du motif sur le foulard paraît donc être une solution pour répondre à cette problématique quasiment épidermique. À l'heure où les marques comme Nike offrent, par l'intermédiaire de plateformes internet dédiées, le choix de personnaliser leurs modèles, où les voitures peuvent ressembler à notre humeur grâce à des procédés d'individualisation, le culte du «moi» prend encore plus d'ampleur dans notre société où domine l'idéologie d'une positivité du progrès. Dans un but d'expérience innovante, pourquoi le foulard ne pourrait pas, lui aussi, faire l'objet d'une conquête intime et surtout, introspective ?

→ *Bloom, a horti cultural view, issue 06, adornment, Lidewij Edelkoort*

→ *Bloom, a horti cultural view, issue 13, unique, Lidewij Edelkoort*



**S**elon la définition de l'accessoire par le petit Robert, il est une « chose qui vient avec ou après ce qui est principal », autrement dit, c'est un élément secondaire qui ne pourrait exister par lui-même car intrinsèquement dépendant de l'objet principal : le vêtement. Or, ici, le vêtement n'est pas l'objet principal. En effet, si l'objectif est de personnaliser l'objet accessoire du foulard, ce qui est principal devient l'individu qui le porte et qui le crée. Dans ce sens, la définition de l'accessoire est bonne, c'est son interprétation qui ne correspond pas à l'usage que le sujet a décidé d'en faire. Ainsi se situe le point de rupture avec une définition trop classique.

**L**e motif appliqué au textile soulève un enjeu primordial : sa consommation. Le caractère innovant de cette consommation paraît être un argument pertinent pour rendre le motif attractif et même un vecteur d'intégration psychologique. L'individu est donc au cœur de cette problématique, purement esthétique au premier abord, mais l'évolution du discours prouvera ensuite ses qualités sociologiques. Ainsi, la redéfinition du sens esthétique de cette notion centrale est appliquée aux contraintes du corps liées à son port. Dans le but de comprendre l'appropriation du motif par l'individu, il sera donc essentiel de définir la notion de mouvement que cet objet induit. L'expérience utilisateur le pousse vers une expérience immersive, autant dans la conception que dans l'appropriation quant au choix du motif par l'individu.

**L**a physiologie de l'individu constituera également un paramètre de création. En effet, afin que ce processus d'appropriation et de personnalisation de la création soit total, la physiologie personnelle détermine sous quelles conditions le foulard peut devenir une seconde peau et défendre des qualités épidermiques. Cette démarche premièrement critique puis inventive a pour but de mettre en place une nouvelle façon de consommer le motif dans notre société en perpétuelle mutation technologique. Comment cette notion peut évoluer et faire partie intégrante de l'individu ? L'aspect marketing de ce projet est donc inévitable car il est ancré dans une réalité quotidienne qui est celle de vendre.

Ce mémoire constitue donc les études préliminaires d'un projet personnel qui vise à être mis en œuvre au sortir de la formation.

Le motif :  
de la  
Conception  
Classique

à la  
Rupture

# HISTORIQUE DU MOTIF : DE LA CONCEPTION À LA DÉFINITION

## ANTHROPOLOGIE

Un motif peut avoir différentes fonctions, il peut être purement ornemental mais peut aussi posséder une forte signification culturelle ou religieuse. Dans le cadre de ce projet, l'analyse du motif textile appliqué au foulard sera donc la mise en relation de la nature du motif (religieux, culturel ou ornemental) avec la façon dont l'étoffe est portée. Le motif est évidemment vecteur de croyances, une façon de faire perdurer un héritage culturel à travers les épreuves du temps. Dans sa conception classique, un motif équilibré crée un rythme flatteur. La structure, qui peut être qualifiée de rigide, éduque le regard, et le dessin répétitif engendre un sentiment de fiabilité : une fois que l'œil a vu un agencement de motifs, il peut l'anticiper car il s'est habitué au rythme.

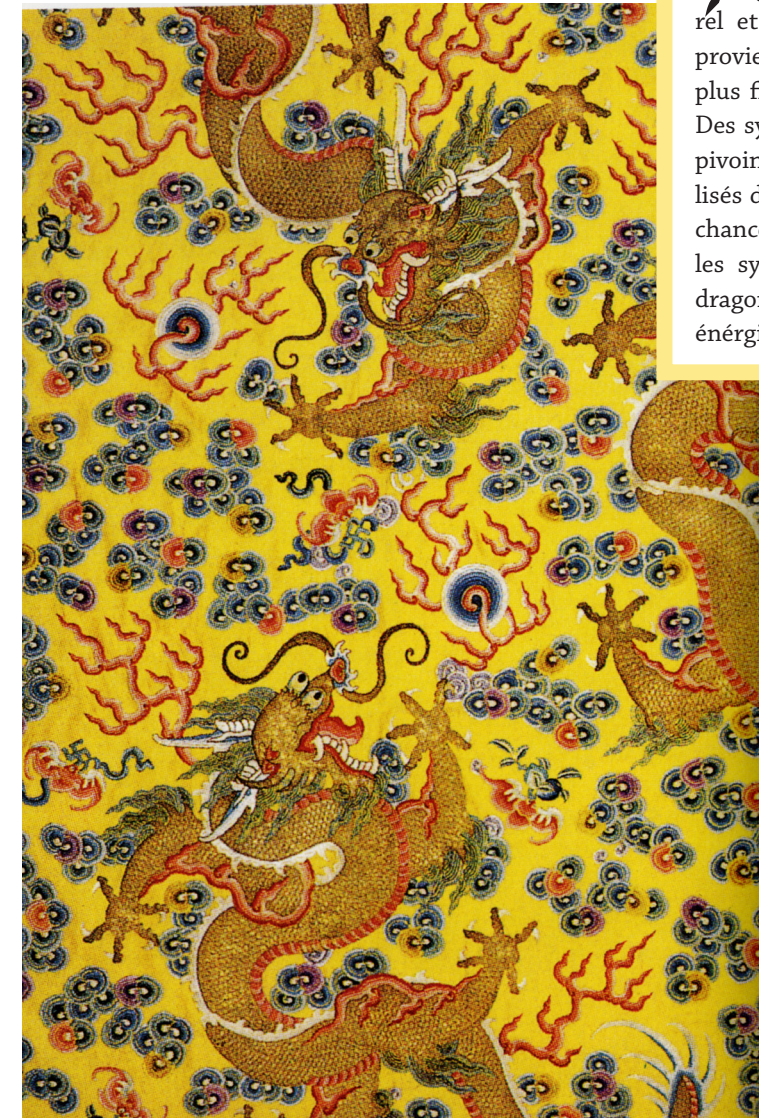
D'un point de vue historique, le motif dans sa définition classique fait appel à des symboles, à des couleurs particulières, dans le but de porter un message bien précis. Ils ne sont pas dessinés au hasard et leur usage peut parfois être très codifié. Le dictionnaire définit le motif comme étant un dessin ornemental, et nous le connaissons comme la reprise d'une forme identique à intervalle régulier. Toute forme ornementale peut-être qualifiée de motif et la façon dont les motifs sont agencés au sein d'une composition de façon régulière est appelée «répétition».

Dans sa définition classique, un motif est accepté et entre dans la catégorie de bon motif dans la mesure où il présente une symétrie nécessaire au rendu et sa structure. D'un point de vue structural, il est conçu de façon très basique, à partir de formes géométriques fondamentales : le carré, le rectangle, le losange et le triangle. Son orientation géométrique est donc indéniable. Les motifs sont associés, mélangés et combinés et ainsi, la création de la composition peut prendre vie. Une fois qu'une composition a été reconnue comme esthétique et plaisante, cette formule va pouvoir être déclinée à l'infini, dans d'innombrables variantes où seules vont changer les couleurs, la texture et les dimensions.

Lorsqu'un motif est reproduit par des moyens mécaniques, il doit donner une impression de continuité sur toute la longueur et la largeur de la surface. Le procédé pour obtenir un résultat harmonieux et éviter l'effet mécanique d'une répétition trop visible, s'appelle le «report du motif». (1)

L'aspect culturel du motif est indéniablement déterminant dans sa compréhension et dans son ostentation. En Asie et notamment en Indonésie, le choix des couleurs des motifs portés sont le reflet de l'âge et du statut de celui qui les arbore. Les pastels sont destinés aux jeunes, les rouges, les bleus profonds et les gris sont destinés aux femmes mûres, tandis que les couleurs pourpres et sombres se tournent vers les personnes âgées. En Orient par exemple, une palette de couleur assez restreinte est utilisée pour illustrer des symboles traditionnels, dans le but d'orne certains bâtiments importants.

(1) 1000 Motifs - 10 siècles d'art décoratif, sous la direction de Drusilla Cole, Edition Dessain et Tolra, 2003, Paris



La Chine, elle, possède une longue tradition dans la création de ses motifs, due à son héritage culturel et ethnique. Beaucoup de ses motifs proviennent de la mythologie, ils sont donc plus figuratifs d'un point de vue iconique. Des symboles positifs comme le phénix, la pivoine ou les fleurs de pruniers sont utilisés dans le but d'illustrer et d'invoquer la chance, la prospérité et le bonheur. Parmi les symboles les plus puissants figure le dragon, qui illustre une force masculine et énergique.

→ 1000 Motifs - 10 siècles d'art décoratif, sous la direction de Drusilla Cole, Edition Dessain et Tolra, 2003, Paris

Fabriquée aux alentours du XVIII<sup>e</sup> siècle, cette teinture de soie aurait appartenu au palais impérial. Le fond de couleur jaune étant la couleur de l'autorité, réservée à l'empereur ou à sa descendance.



**D**ans le monde des textile musulmans par exemple, les styles préislamiques se débarrassent peu à peu des figures, et donnent naissance à un art parfois appelé «aniconique». Lorsqu'un objet est activement imposé et aboutit à la suppression de représentations. Le mot lui-même provient du grec eikon, signifiant représentation, ressemblance ou image. Le phénomène est en général codifié par les traditions religieuses et devient en tant que tel une prohibition, forme de censure religieuse spécialisée dans les représentations. Ces textiles posislamiques du monde musulman se caractérisent par un rejet des formes humaines ou animales, par un décor riche et des motifs qui tendent vers l'abstraction. Ils sont centrés sur l'ornementation, la vie végétale et des formes géométriques variées.



→ *Textiles du monde islamique*, John Gillow, Edition Citadelles & Mazenod, 2010, Paris

Voile facial à franges des Rachaida, brodé de perles d'argent, région de Ha'il.



→ *Textiles du monde islamique*, John Gillow, Edition Citadelles & Mazenod, 2010, Paris

Châle de coton imprimé au bloc, Damas.

→ *Textiles du monde islamique*, John Gillow, Edition Citadelles & Mazenod, 2010, Paris

Blouse de garçon Tekke.

**L**es motifs, dans leur définition traditionnelle, sont donc vecteurs de valeurs, de symbolisme, et font écho à une iconographie certaine. Leur dimension culturelle est alors indéniable. Un motif n'est jamais purement ornemental et sa conception est réfléchie. Elle doit être le reflet de moeurs, de coutumes et de modes de vie. Ils sont le reflet de population à l'héritage historique. Leur valeur est indéniablement temporellement et géographiquement riche.

**C**et héritage remonte parfois à des siècles avant notre ère, et cette dimension de leg nous prouve une fois encore l'importance qu'il a pu avoir quant à l'appropriation esthétique de l'humanité. Il est donc de notre devoir de recevoir cet héritage et de l'honorer, en tentant dans notre démarche créative de le sublimer. Tout l'enjeu est alors de conserver le rapport à la sémantique et l'appropriation qu'un individu lambda peut en faire, sans avoir forcément conscience de cet héritage noble.

**E**n suivant cet idée, le motif correspond à un signe créé par l'homme, et devient le vecteur d'un langage imaginé pour servir des soifs de communication esthétique. Il est le symbole de reconnaissance d'une tribu, dans toute sa dimension primitive, répondant à des besoins primaires : communiquer, se reconnaître, et interpréter des positions sociales ou économiques. Il possède la même valeur qu'un mot, et devient même plus accessible qu'un langage oral : il est absolument interpretable de tous.

« AUCUN MOTIF  
NE DEVRAIT  
ÊTRE DÉPOURVU  
DE SIGNIFICATION » .

→ *William Morris, L'art et l'artisanat*, 1889  
Edition Rivages 2011, Paris



→ Zika Asher, *La vie d'atelier*,  
Designer textile,  
Impression sérigraphie  
sur coton, 1932

## TECHNIQUE ET RÉALISATION

L'histoire d'un motif commençait par un dessin à la main par un artiste aux compétences plutôt polyvalentes : celui-ci devait être capable de travailler en respectant les contraintes de production, c'est-à-dire concevoir un motif en utilisant un gamme restreinte, utiliser une peinture spécifique qui puisse introduire des nuances sans ajout de matière. De simples pois devaient être mesurés et espacés pour composer un espace attrayant.

À partir du 20<sup>ème</sup> siècle, les créateurs de motif ont été considérablement stimulés par l'évolution et les progrès tout à fait surprenants des techniques de production dans les disciplines de l'artisanat. En effet, grâce au développement de certaines techniques comme celle de la sérigraphie, les motifs sont pensés et confectionnés de façon totalement différente. La sérigraphie manuelle, introduite dans les années 1930 a révélé son potentiel créatif et commercial en terme de création. Suivant ces avancées techniques, la sérigraphie mécanique apparût en 1950 et la sérigraphie rotative dans les années 1960, révolutionnant de façon logique ce secteur. L'impression transfert, nouvelle technique apparut dans les années 80 est encore utilisée de nos jours.

## LE KATA- GAMI



→ *Kimonos, L'art japonais des motifs et des couleurs*, Sous la direction de Anna Jackson, Collection Khalili, Edition Thames & Hudson Ltd, Londres, 2015.

Motifs de kimonos pour Suwa Ei, Album, encre et couleurs au pochoir sur papier murier, vers 1924, collection Khalili



Les katagami, anciens motifs au pochoir sur papier de mûrier, en sont encore un autre type. Ils étaient, dans le Japon traditionnel, utilisés pour imprimer les motifs sur les kimonos et donc sur de grande longueur de tissu. Le découpage de ces pochoirs est un travail très exigeant, qui demande un grand savoir-faire et dextérité, ce qui fait des katagami des objets d'une extraordinaire beauté.

→ *Kimonos, L'art japonais des motifs et des couleurs*, Sous la direction de Anna Jackson, Collection Khalili, Edition Thames & Hudson Ltd, Londres, 2015.

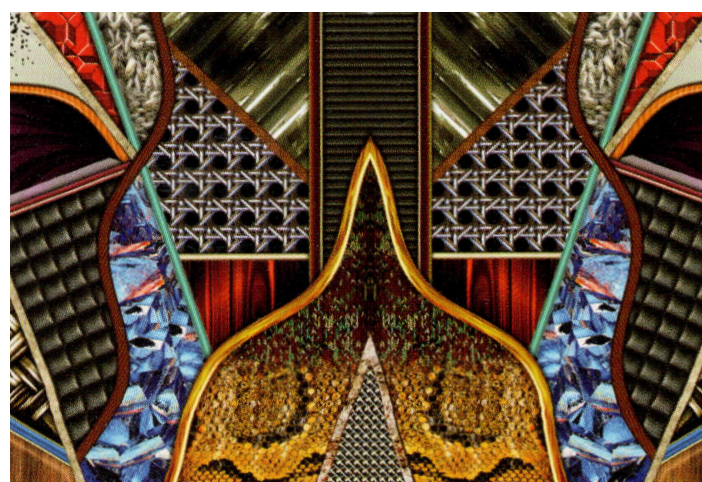
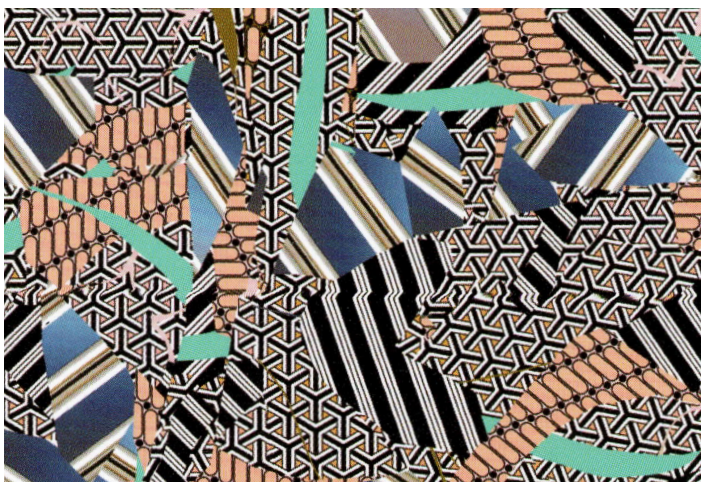
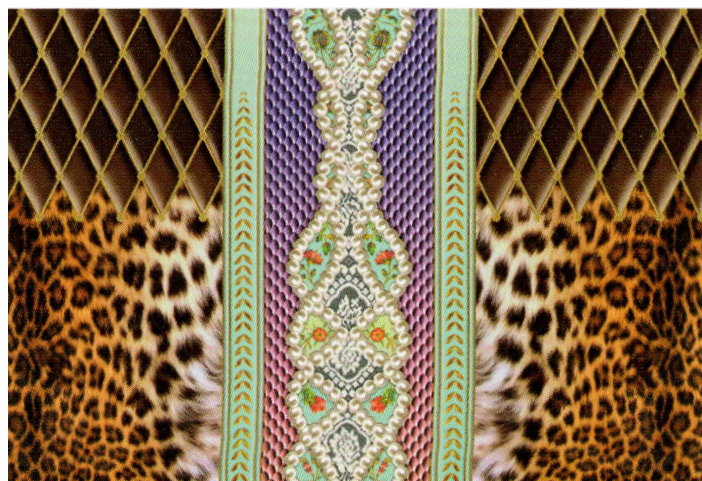
Dessin pour Kimono, encre et couleur sur papier murier, pochoir, vers 1930, Collection Khalili



Aujourd'hui, la technologie dominante est celle de l'impression laser numérique pilotée par ordinateur, processus au cours duquel les teintures sont projetées directement sur le tissu. C'est ici que l'enjeu de production soulève quelques questionnements : depuis la création à visée ornementale, les motifs ont toujours été en lien avec l'artisanat, la confection et la production à la main. Où en sommes-nous aujourd'hui avec la création de motifs ? Comment sont-ils pensés et de quelle manière sont-ils appliqués à leur support ?

L'artisanat fait aujourd'hui un retour en force dans la création et le Design en règle générale. Qu'advient-il de cette notion dans la réalisation de motifs appliqués sur un foulard ? Il est alors indispensable de créer en gardant en tête l'authenticité de cet héritage historique. Se rapprocher de techniques ancestrales, les expérimenter pour en déduire de nouvelles techniques et une organisation du travail qui créeraient une nouvelle conception et une perception plus contemporaine. Sans perdre toute sa valeur anthropologique et spatiale, le motif doit s'adresser à tout le monde, et donc à la masse. Sa visée anthropologique reste intacte, mais s'adresse à un genre de tribu différent : l'homme du 21<sup>ème</sup> siècle, moderne et citadin, peu importe la région du monde dans laquelle il évolue. Saisir les codes de représentation de chaque culture à laquelle on s'adresse doit donc bénéficier d'un soin tout particulier d'analyse pour tenter de la comprendre et de l'appréhender. Le dessin du motif fait-main, puis son travail informatisé lui apportant encore plus d'élégance tout en gardant son authenticité, là est sûrement la clé pour réussir une composition harmonieuse. La sérigraphie, la linogravure, le pochoir, la teinture, sont tout autant de sources d'inspiration qui nécessitent d'être abordés pour rendre compte d'un travail de recherche cohérent et esthétique dans le sujet.

En terme de représentation, les motifs décoratifs s'inspirent, en règle générale, de la nature et plus globalement du monde qui nous entoure. Ils ne deviennent, en occident, plus géométriques ou abstraits qu'à partir des années 1930. Pourquoi les motifs sont-ils qualifiés de décoratif ? Quelle est cette signification ? quelle est la nature de mes motifs ? Selon mes théories, les motifs ne sont plus décoratifs dans la superficialité de leur fonction : leur fonction n'est pas seulement d'embellir, elle est aussi de raconter et ainsi garder et maintenir la transition entre le motif décoratif et le motif identitaire. Dans mon travail expérimental du motif, la situation actuelle correspond à cette idée qu'ils sont vecteurs d'histoire et conçus pour une fonction bien précise, bien déterminée, à savoir le choix de l'ostentation. C'est alors l'enjeu principal de mon propos : en plus d'être identitaire, le motif doit faire récit.

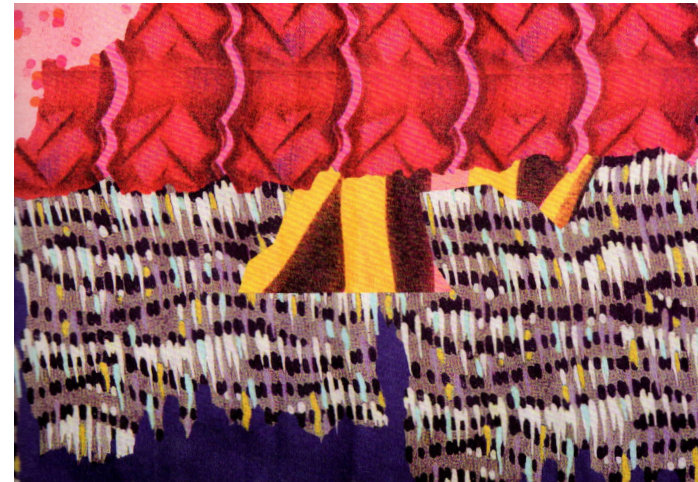
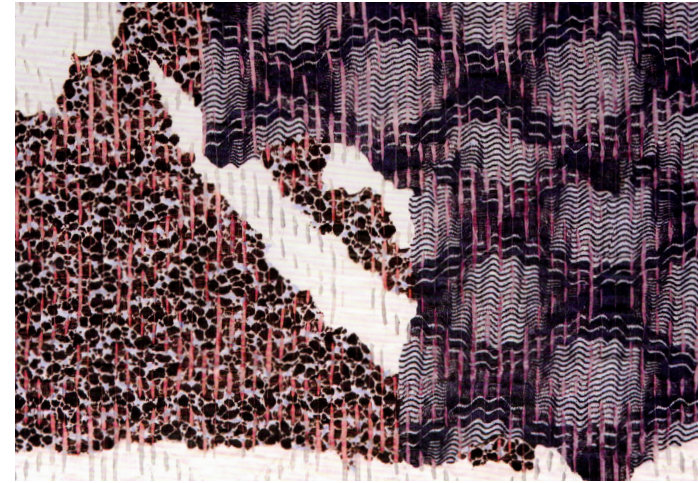


- Haut /Gauche : *Lagoon*, imprimé numérique  
Collection AH 2012
- Haut /Droite : *Madame brun*, imprimé numérique  
Collection AH 2009
- Bas /Gauche : *Broken nude*, imprimé numérique  
Collection AH 2012
- Bas /Droite : *Cravavan* imprimé numérique  
Collection AH 2010

→ Basso & Brooke,  
pionniers de l'impression numérique pour la mode.

*Le grand Livre du Design textile*,  
Marnie Fogg, Edition Thames  
& Hudson, 2014, Londres

En tentant d'approfondir, et de définir le motif de façon plus précise, nous allons baser notre propos sur différentes approches du motif, et tenter de le rendre plus contemporain, plus personnel encore. Pour cela, il sera indispensable de se l'approprier, au même titre que les tribus l'ont fait bien avant nous. Pour se l'approprier, il est nécessaire selon moi que, dans un premier temps, le motif apparaisse comme abstrait. En effet, cette dimension abstraite est nécessaire pour l'appréhender, dans une société contemporaine qui n'a plus de symboles forts tant toutes les cultures se mélangent et n'ont plus de territoire fixe et surtout délimité.



- Haut /Gauche : *Imprimé collage*  
Collection PE 2012
- Haut /Droite : *Imprimé collage*  
Collection PE 2012
- Bas /Gauche : *Imprimé collage*  
Collection PE 2012
- Bas /Droite : *Imprimé collage*  
Collection PE 2012

→ Michael Van Der Ham  
Des étoffes aux imprimés,  
poids et texture variés sont  
juxtaposés dans le même vê-  
tement.

*Le grand Livre du Design textile,*  
Marnie Fogg, Edition Thames  
& Hudson, 2014, Londres

## LA DESIGN LIBRARY



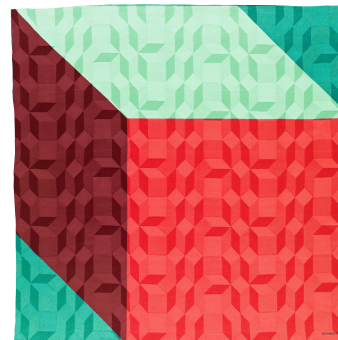
La Design Library de Londres, a défini des catégories de motifs bien précises et spécifiques. La Design Library est la plus grande bibliothèque d'imprimés et de design textile du monde. Fondée il y a 35 ans par Susan Meller, la Design Library rassemble des archives extraordinaires de motifs antiques, «vintage», modernes ou bien contemporains, glanées à travers de nombreux pays et époques. Les peintures originales, papiers peints, broderies fines ou encore canevas sont mis à dispositions, uniquement en consultation sur place, pour des créatifs en quête d'inspiration. Selon la classification en genre de la Design Library, le motif abstrait correspond à l'exploration audacieuse du trait, de la forme, de la couleur. Les motifs peuvent se répéter au sein de la composition mais, dans l'ensemble, le dessin donne une impression de liberté. L'absence de structure inhérente à la caractéristique de l'abstrait dote le dessin d'un grand modernisme.

Avant d'aller plus loin dans la théorie et dans mes définitions du motif contemporain, et aussi pour vous faire un peu respirer (!), il me paraît indispensable d'analyser quelques créations de foulards, issues de grandes maisons ou de petits créateurs, pour comprendre les enjeux du motif. Le foulard restant l'objet de cet étude, il est important de ne pas perdre de vue cette application. L'analyse est centrée sur la nature du motif, en fonction des différentes conditions nécessaires à son existence selon l'élaboration de mes théories. Ces motifs seront donc analysés selon leur caractère aléatoire, narratif, abstrait, mais aussi à travers leur confection : de l'atelier à l'impression, tout en passant par l'enjeu marketing qui s'en dégage nécessairement. La notion artisanale dont on a parlé un peu plus haut, doit être toujours et plus que jamais pris en compte. Ces études de cas ont pour but d'enrichir mes théories et d'approfondir les aspects plastiques des diverses expérimentations réalisées durant cette étude.

ÉTUDE  
DE  
CAS

HERMÈS

*Façonné Cube Jacquard* ←  
Carré 100 % soie  
(70 x 70 cm)  
rouge tomate/bordeaux/aqua



*Appaloosa des Steppes* ←  
Carré 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
blanc/violet/rose



*Parures de Samourais* ←  
Carré 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
rose indien/vert/turquoise



→ *Jungle love Pop*  
Carré géant exceptionnel en  
twill 100 % soie  
(130 x 1300 cm)  
aigue-marine/encre/bleu  
électrique



→ *Sangles en Zigzag*  
Carré en twill 100 % soie,  
(90 x 90 cm)  
ivoire/aqua/bleu



## ANA- LYSE

### MARKETING / COMMUNICATION

La communication d'Hermès, dûe à sa notoriété, n'est pas prospective. Elle se concentre sur les supports qui lui sont propres : site internet animé et ludique, vitrines somptueuses et impactantes. La marque, reconnue, édite même des ouvrages concernant les formats de pliage de foulards, mais aussi des petits lexiques expliquant les gestes de ses artisans. Basant son histoire sur son héritage, à savoir la cavalerie, le cuir, la sellerie, Hermès communique aussi dans l'événementiel, comme pour le salon du grand saut, au grand palais de Paris, qui promouvoit une compétition équestre. Le savoir-faire et l'artisanat sont des valeurs essentielles de la maison, c'est pour cela que, de façon ponctuelle et annuelle, elle organise des rencontres entre les artisans et leurs publics, dans le but de promouvoir encore et toujours leur excellence et le partage de leurs savoir-faires. Sur son site, qui est le support de communication le plus fort, la Maison Hermès présente son produit à plat afin s'en saisir l'enjeu esthétique, mais propose aussi une animation qui donne vie au foulard : il devient animé et vivant, la projection est plus facile. Elle propose également des solutions liées à son port, des formats de pliage et même des tutoriels pour le nouer à la façon Hermès.

### HISTORIQUE

Le carré Hermès affiche plus de soixante dix ans au compteur. Il est porté par toutes les femmes, traverse tous les âges, défie les modes et se transmet souvent de mère en fille. Depuis plus de 70 ans, des centaines de dessinateurs se sont consacrés à l'invention de motifs inédits pour renouveler sans cesse la création. Avec plus de 1500 références imaginées à ce jour, de nombreuses histoires remplies d'anecdotes ont été contées, narrant tour à tour l'attache d'Hermès à la mode, aux cultures, aux arts, et aux traditions.

### CONFECTION

Les artistes dessinent des modèles de carrés sur une maquette grandeur nature peinte à la main sur carton 90cm x 90cm. L'illustration est ensuite envoyée aux ateliers de gravure. Cette première opération consiste à décomposer le dessin en autant de films qui comptent de couleurs différentes. Travail minutieux qui demande de nombreuses heures, environ 500 heures de gravures. La perfection de l'impression en dépend. Puis les coloristes peuvent imaginer pour chaque dessin près d'une douzaine de variations de couleurs, à partir d'un nuancier qui compte plus de 75 000 teintes. Une fois la mise en couleurs des carrés réalisée, les tables d'impression impriment en continu. Pour finir, la bande de soie subit plusieurs opérations de finition, dites d'ennoblissement, comme le fixage des couleurs, le lavage et le séchage. Enfin, le confectionneur effectue le roulottage : les bords sont roulés sur l'endroit du carré et cousus manuellement avec un fil de soie.

PRIX  
350€

### NATURE DU MOTIF

#### ALÉATOIRE

L'aspect aléatoire dans la création des motifs n'est pas très visible chez Hermès pour la simple et bonne raison que leur réalisation est calculée, contrôlée, et maîtrisée. Elle est pensée en fonction de la réalisation complexe de l'impression en sérigraphie.

#### ABSTRAIT

Le motif chez Hermès est essentiellement figuratif : de par leur héritage, et malgré une tentative de modernisation au sein de leur design, les thèmes animaliers et floraux restent des thèmes récurrents. Avec cette tentative de modernisation pour conquérir de nouvelles cibles plus jeunes et modernes, l'émergence du motif abstrait est tout à fait remarquable et semble plaire.

#### NARRATIF

Le coût de maître de la Maison Hermès c'est la capacité à raconter des histoires sur leurs foulards. Les motifs autant abstraits que figuratifs, dans leur majorité, sont le support pour appréhender l'univers magique et onirique d'Hermès. Leur ambition : faire rêver les futures acheteuses. Les foulards font donc écho à une histoire, à une certaine poésie issue d'un univers fantastique et surréaliste.

ÉTUDE  
DE  
CAS

CHRISTIAN LACROIX

*Dido Belle* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
PE 2017



*Panther Africana* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(75 x 75 cm)  
AH 2016-2017



*Together* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
AH 2016-2017



→ *Dragangel*  
Carré en twill 100 % soie  
(75 x 75 cm)  
AH 2016-2017

→ *Flower Quilt*  
Carré en twill 100 % soie,  
(140 x 140 cm)  
AH 2016-2017



→ *Frida Santa*  
Carré en twill 100 % soie,  
(90 x 90 cm)  
PE 2017



## ANA- LYSE

### MARKETING / COMMUNICATION

Au sein du département des foulards, la communication de la Maison Christian Lacroix est presque inexistante. Elle communique uniquement par le biais de shooting, de lookbook et sur les réseaux sociaux. Son site internet n'étant pas e-commerce, l'achat des foulards ne peut se faire qu'en boutique. Elle a donc un rapport au produit intéressant : elle souhaite que le potentiel acheteur se projette avec le foulard, l'essai, le touche et se rende compte de la délicatesse des matières comme du design. Le site ne permet que la visualisation des nouveaux modèles en fonction des collections. Elle présente son produit à plat, car la complexité du dessin nécessite une vision d'ensemble globale et donc facilite son appréhension et sa lecture. Il n'est montré en mouvement que lors de sa communication publicitaire : sur mannequin.

### HISTORIQUE

Associant ainsi l'excellence de Christian Lacroix à des savoir-faires d'exception, le studio de la Maison exprime tout son talent dans la réalisation de collections variées et inédites. Elle développe des collections de mode masculine, d'accessoires de mode (foulards, lunettes, maroquinerie, bijoux, montres, accessoires mobiles) et d'art de vivre (tissus d'ameublement, papier peint, coussins, tapis, art de la table, bougies, papeterie) vendus auprès de plus de 5000 points de vente dans le monde, les collections réinterprétant sans cesse le style unique, exubérant, coloré et baroque de Christian Lacroix.

### CONFECTION

En matière de confection artistique, la maison Christian Lacroix est exclusive. Elle possède son propre studio de création en interne et permet une création rapide et plus souple, différente de celle d'Hermès par exemple, qui ne travaille qu'avec des designers free-lance, embauchés à la création d'un dessin. À chaque lancement de collection soie, le directeur artistique Sacha Walckhoff organise une réunion appelé Trends. Durant cette réunion, il organise chaque création en tableau différent, chacune ayant son histoire et les visuels qui lui sont associés. Chaque créatif se distribue alors le concept avec lequel il a le plus d'affinités artistiques. Le tableau de tendance est donc un guide dans la création, autant dans la conception purement artistique que dans l'histoire qui se développe autour du foulard : il faut qu'il raconte quelque chose de fort, et que cette histoire soit perceptible et compréhensible de tous. Une fois la maquette initiale validée par le directeur artistique, la license qui s'occupe de la vente de ces foulards dans le monde, propose un ensemble de colorations différentes pour diversifier les propositions auprès du public. Le directeur artistique valide ces tests de coloration puis des essais sur la soie sont envoyés afin de valider définitivement les maquettes avant la mise en boutique. Durant ce genre de réunions, le format des foulards est aussi déterminé. En fonction du dessin, quel format sera à même de mettre le dessin le plus en valeur : 70 x 70 cm, 90 x 90 cm, ou 140 x 140 cm. Le format de l'étolle est aussi développé pour diversifier l'offre.

PRIX  
DE 170€ à 350€

### NATURE DU MOTIF

#### ALÉATOIRE

La maison Christian Lacroix met en avant dans sa création l'aspect artistique. La dimension spontanée du motif est alors assez présente : autant dans la conception du motif que dans la composition parfois un peu hasardeuse. L'effet de composition hasardeux n'est qu'une illusion, car celle-ci est en réalité calculée et minutieusement étudiée. La dimension aléatoire est alors assez présente dans la création du motif et grâce aux techniques : peintures, aquarelle...

#### ABSTRAIT

Le motif est généralement figuratif, mais la Maison tend à abstracter ses motifs au fil de ses créations. Si la composition générale peut paraître abstraite, en regardant de plus près dans la complexité des motifs, la figuration reste omniprésente.

#### NARRATIF

Au même titre que la Maison Hermès, l'univers de Christian Lacroix excelle dans l'art de raconter des histoires. Dans un univers toujours onirique, fantastique voire mythologique, l'opulence et la richesse des motifs offre aux carrés Christian Lacroix une identité très forte reconnaissable entre mille. La volonté de la maison est de réellement conter un récit et faire entrer les spectateurs du produit dans leur univers. Il est très important que le foulard soit impactant, car c'est la signature de Christian Lacroix.



ÉTUDE  
DE  
CAS

ANDRÉE SORANT

*Plaid* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(60 x 60 cm)  
Impression numérique



→ *Pot plant*  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



*Check New* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(120 x 120 cm)  
Impression numérique



→ *New Living Room*  
Carré en twill 100 % soie,  
(120 x 120 cm)  
Impression numérique



*Pied de coq* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



→ *Frida Santa*  
Carré en twill 100 % soie,  
(90 x 90 cm)  
PE 2017



## ANA- LYSE

### HISTORIQUE

Hommage à une grand-mère maternelle, modèle d'élégance et premier Prix de Tango, Andrée Sorant est le nom choisi par la créatrice Louise Motte pour baptiser sa ligne d'accessoires. Colorama vif et élégance contemporaine composent une collection dont la créativité célèbre la mémoire de cette aïeule désignée à l'époque comme étant « la femme la plus élégante d'Arras ».

«J'ai toujours aimé et porté des foulards. J'en ai qui me viennent de ma mère, j'en ai chinés pas mal, j'en ai une petite collection... J'aime le côté précieux des foulards de soie et l'idée que ce soit un accessoire qu'on hérite de sa mère, de sa grand-mère. La notion d'héritage est importante pour moi, j'aime qu'un objet se transmette de génération en génération, qu'il se charge de souvenirs et d'histoire. En même temps j'avais aussi envie de dépoussiérer l'image parfois « vieillot » que les gens en ont, en faire un accessoire contemporain.» Louise Motte

### MARKETING / COMMUNICATION

Andrée Sorant, contrairement à d'autres Maisons, ne communique que sur des visuels où le foulard apparaît plié, froissé, en mouvement, comme s'il était négligemment posé au sol. Cette envie de montrer le produit de cette manière retranscrit une simplicité dans l'image de marque, un naturel spontané. Il y a une réelle scénographie dans la stratégie de communication, une réelle volonté de retranscrire cette authenticité liée à l'histoire et l'héritage de la créatrice. Le pliage est réalisé de façon à ce que le motif soit compris en mouvement. Il guide aussi la façon de le porter. La créatrice étant émergente, elle vend ses projets sur son site évidemment, mais est aussi présente sur beaucoup de salon qui lui permettent une plus grande visibilité et lui permet de vendre son positionnement d'artisan.

### CONFECTION

Sensible au patrimoine textile, elle a fait le choix d'éditions de carrés de soie en séries limitées. Un choix d'exigence et de luxe jusque dans le moindre détail, une qualité rendue possible grâce au savoir-faire traditionnel des artisans de la région lyonnaise qui ont façonné et imprimé ses foulards.

PRIX  
DE 110€ à 190€

### NATURE DU MOTIF

#### ALÉATOIRE

Dans la création des motifs, la créatrice mise tout sur la structure et l'organisation de la composition. Tous les motifs sont dessinés et réfléchis à l'ordinateur : ce sont des dessins vectoriels. Le motif étant essentiellement géométrique et la création totalement informatisée. La dimension aléatoire est inexistante dans les foulards d'Andrée Sorant.

#### ABSTRAIT

Tout le concept visuel de la marque se base sur la géométrisation des formes. Ainsi, les formes sont totalement abstraites, mis à part quelques éléments figuratifs partiellement composés sur très peu de modèles. Les formes abstraites sont donc le maître-mot de la marque.

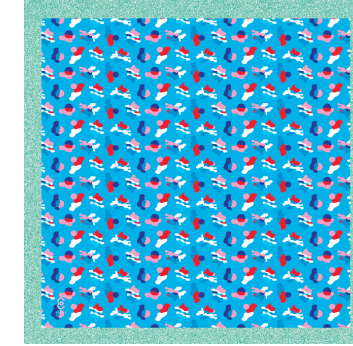
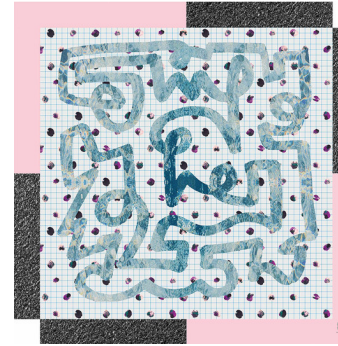
#### NARRATIF

Grâce aux quelques et rares éléments figuratifs, la narration a le mérite d'exister. Mais à dose quasiment inexistante. Le foulard est dans ce cas là uniquement ornemental. Il n'est pas porteur d'une histoire si ce n'est dans l'identité et l'histoire de la marque. Tout l'enjeu est là : l'histoire de la marque prend le pas sur la dimension narrative du foulard en lui-même.

ÉTUDE  
DE  
CAS

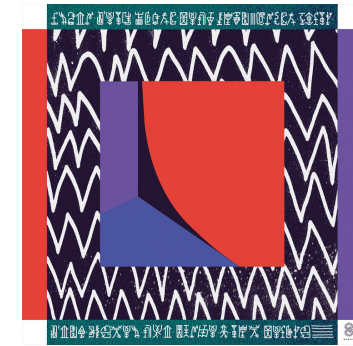
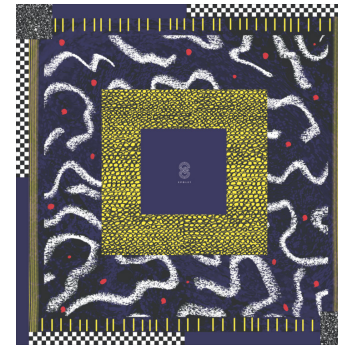
ÉPOLET STUDIO

*Swimming Labyrinth* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Collection n#2  
Impression numérique



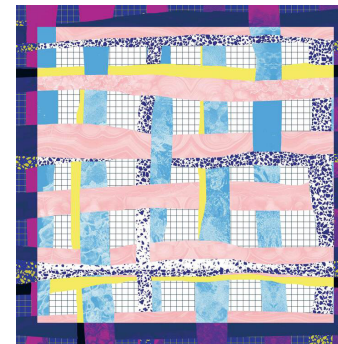
→ *Camo Libre*  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Collection #1  
Impression numérique

*Return of the Comet* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Collection n#3  
Impression numérique



→ *Messenger Of the Future*  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Collection n#3  
Impression numérique

*Aquatic Malachite* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Collection n#2  
Impression numérique



## ANA- LYSE

### MARKETING / COMMUNICATION

Epolet a un positionnement vraiment créatif quant à son marketing et sa communication.

En effet, les deux créatrices racontent une vraie histoire par rapport à leurs créations et investissent cette histoire grâce à une scénographie et un stylisme lors de leur packshot très prononcés. Elles investissent ce positionnement créatif lors de leurs salons, sur lesquels elles déclinent leur identité jusqu'au moindre détail. Leurs produits ne sont donc jamais, à part sur leur site, montrés à plat, mais sont mis en scène de façon à appréhender l'univers visuel de manière optimale. Le motif n'est pas tant à observer, mais plutôt à ressentir. Elles vendent leurs foulards sur leur site, mais aussi dans des concept stores bien définis, pointus et pronant l'artisanat, en France, et à l'international.

### HISTORIQUE

Epolet est un studio de création graphique fondé par IGY (Eugénie Garcia) & IZAZ (Isabelle Gabignon). A l'origine de cette structure, une réelle envie de partager leurs cultures et leurs goûts prononcés pour le monde de la mode, du graphisme, de la décoration, leurs styles de vie. Le design textile a été leur première expérience partagée à deux. Changer de support, pouvoir travailler sur des formats généreux et nobles leur ont permis de s'exprimer librement au grès de leurs envies. Sans compter sur leurs désirs de travailler d'avantage le textile, elles se sont créées leur petit labo d'expérimentations où naissent des pièces leur ressemblant : de la chemise au sac à dos agrémenté de peinture sur tissus avec des pièces finement chinées.

### CONFECTION

Les artistes dessinent des modèles de carrés sur une maquette grandeur nature peinte à la main sur carton 90cm x 90cm. L'illustration est ensuite envoyée aux ateliers de gravure. Cette première opération consiste à décomposer le dessin en autant de films qui comptent de couleurs différentes. Travail minutieux qui demande de nombreuses heures, environ 500 heures de gravures. La perfection de l'impression en dépend.

Puis les coloristes peuvent imaginer pour chaque dessin près d'une douzaine de variations de couleurs, à partir d'un nuancier qui compte plus de 75 000 teintes. Une fois la mise en couleurs des carrés réalisée, les tables d'impression impriment en continu. Pour finir, la bande de soie subit plusieurs opérations de finition, dit d'ennoblissement, comme le fixage des couleurs, le lavage et le séchage. Enfin, le confectionneur effectue le roulottage, les bords sont roulés sur l'endroit du carré et cousus manuellement avec un fil de soie.

PRIX  
200 €

### NATURE DU MOTIF

#### ALÉATOIRE

La création des motifs chez Epolet Studio est essentiellement faite à la main. En effet, l'utilisation de matériaux tel que la peinture, la craie, le fusain, ajoutés à la création informatisée et vectorisée offre des motifs perçus de façon aléatoire. Les deux créatrices sont dans une démarche de recherche et d'expérimentation en continue. Elles basent leur travail de création sur le concept aléatoire et la surprise esthétique. Leurs motifs sont alors appréhendés de cette manière.

#### ABSTRAIT

Les motifs sont totalement et exclusivement abstraits sur les foulards d'Epolet. En effet, leurs aspects à la fois géométriques et aléatoires offrent plusieurs niveaux de lecture et une composition à la fois complexe et claire. Elles ont réussi le pari d'allier fait-main et numérique, tout en gardant un aspect abstrait, ludique et coloré. Leur composition sont dynamiques, jeunes et modernes.

#### NARRATIF

Grâce à la dimension abstraite des motifs, leur interprétation est plutôt libre : l'aspect participatif est donc assez notable. L'oeil est guidé dans la complexité de la composition par des «chemins» visuels qui participent à renforcer le récit qu'Epolet propose à ses clients.



*N'deble* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



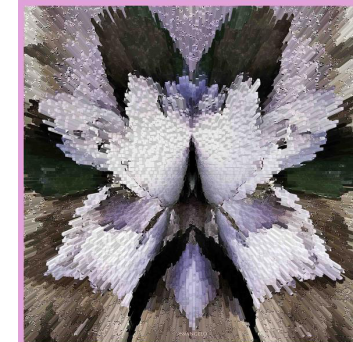
→ *Flamboyant*  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



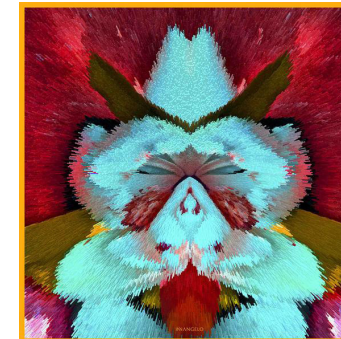
*Fantôme du Paradis* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



→ *Orsaï*  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



*3 Monkeys* ←  
Carré en twill 100 % soie  
(90 x 90 cm)  
Impression numérique



## ANA- LYSE

### HISTORIQUE

De son commencement, Innangelo a établi une relation intuitive avec des artistes contemporains et les concepteurs qui sont invités à créer des pièces de collection exclusives pour la marque. Innangelo possède une nouvelle approche de foulard, basée sur la poursuite de nouveaux designs visuels et un choix résolument audacieux de textile. Une écharpe en soie est le fruit d'un processus long et délicat de filage et de tissage. Innangelo est une étiquette accessoire de luxe créée par le concepteur Inna Zobova et l'artiste Bruno Aveillan. Innangelo est une fusion de design d'avant-garde et d'art traditionnel. Sa collection, une édition limitée de quatorze foulards, a été conçue par Inna Zobova à Paris, produite ensuite et fini à la main dans les ateliers de la Maison prestigieuse de Ratti, sur les rives du Lac de Côme en Italie.

La nouvelle marque de luxe, qui combine intuitivement l'art et la mode, se définit comme «une galerie en soie», invitant régulièrement des artistes prestigieux à «lâcher» leur créativité sur les matières rares, de la qualité la plus haute. Inna Zobova est une top model, sa carrière de haut niveau a donné son expertise sans prix dans les tendances et le luxe. Avec son expérience dans la mode, Inna a poursuivi une carrière artistique concentrée et personnelle, explorant de nouvelles possibilités et développant une langue illustrée remarquable et une signature visuelle unique basée sur des dessins, dans l'idée de mélanger des médias et la photographie.

### MARKETING / COMMUNICATION

Sur leur site d'Innangelo, les foulards sont présentés à plat. La maison italienne ne communique sur les foulards portés que sur son site, lors de shootings promotionnels. Sur les réseaux sociaux, elle propose des façons toujours plus audacieuses de porter leur création de manière originale, spontanée et élégante. En France, elle est vendue uniquement chez Colette, magasin très pointu et avant-gardiste en matière de mode. Elle bénéficie d'ailleurs d'une scénographie toute particulière et qui la met en avant : les foulards sont encadrés dans une vitrine. Le fait de les encadrer montre le positionnement très haut de gamme et luxe de la marque.

### CONFECTION

Au coeur de la ville de Côme, en Italie, autour du beau lac de Côme, les premiers moulins ont directement tiré du lac pur, l'eau douce. La douceur et l'éclat de soie como ont été attribués à l'eau du lac. En plus des cocons fournis par l'agriculture et l'élevage de la soie, les usines de tissage comptent sur de l'eau pour démêler et blanchir des reliures de soie brute.

La soie n'est plus traitée avec cette eau, mais le savoir-faire héréditaire et des techniques nouvelles, respectueuses de l'environnement assurent sa brillance et d'une grande douceur, unique de qualité. L'observation, le contact d'une écharpe Innangelo est une expérience singulière et multi-sensorielle. Elle enflamme une histoire passionnée.

PRIX  
DE 395€ à 500€

### NATURE DU MOTIF

#### ALÉATOIRE

Les motifs des foulards d'Innangelo sont dessinés à partir de divers matériaux. Leur conception est essentiellement plastique et expérimentale. L'application du concept de kaleidoscope sur les compositions ne permet pas de préméditer le résultat : l'aspect aléatoire et hasardeux sont donc assez présents. Les filtres et effets appliqués sur les couleurs sont le résultat d'un travail expérimental mais contrôlé. Les créatifs qui travaillent sur les créations ne peuvent donc pas planifier le résultat final par avance, ce n'est que de la spéculation.

#### ABSTRAIT

Grâce à cet effet de kaleidoscope, le motif et l'harmonie générale paraissent totalement abstraits. En effet, le motif n'est pas vraiment reconnaissable, il peut seulement évoquer des images, des sensations aux personnes qui l'observent. Les couleurs chatoyantes participent à cette abstraction et ne renvoient à rien de réel.

#### NARRATIF

Cette abstraction et le choix de la gamme colorée permettent cette projection dans l'irréel, et construisent un récit tout à fait impactant. L'identité globale est donc très forte, mais ne facilite peut-être pas la projection dans son port : la difficulté d'accorder cette gamme colorée peut paraître problématique et rendre l'appréhension plus compliquée.

# RENOUVEAU DU MOTIF : POÏÉTIQUE DE L'ALÉATOIRE ET INTERVENTION DE L'ACCIDENT FAVORABLE

Le caractère aléatoire impacte le processus de création du motif. Il est nécessaire à sa réalisation car il refuse le thème. Le refus du thème est lié à la volonté de ne pas soumettre l'oeuvre à une idée préalable. C'est en cour d'exécution que peut surgir le sujet, parfois dans une radicale transformation du projet. Il est important de comprendre que le caractère aléatoire du motif n'intervient que dans sa phase de conception.

Le refus de dominer le thème, c'est être attentif à ce qui peut surgir. Se développe alors la notion d'instinct, d'intuition mais surtout de subjectivité. Chacun ne percevra pas le même visuel s'échapper de l'oeuvre. Le caractère aléatoire de la création prend alors ici tout son sens : il permet au thème de se révéler grâce à l'outil. C'est l'interaction du cerveau et du matériau. Le thème apparaît alors comme un schéma, une rationalisation a posteriori qui permet d'orienter la lecture. La définition du thème est lié aux effets formels de la récurrence dont l'intérêt est de permettre la figuration visible : la répétition formelle peut produire une suite, un effet de thème. On assiste à une dialectique entre hasard et contrôle. Le processus aléatoire de la création du motif participe à le développer d'une manière plus riche et plus sensible. Le fait de se laisser suprendre engendre une remise en question formelle et brouille les signes de reconnaissance du regardeur. Le but étant qu'il ne se sente pas dans une position de confort mais plutôt dans une idée de découverte, ou de redécouverte.

Le caractère plastique du motif paraît être une solution pertinente et fiable pour développer son aspect aléatoire. En effet, les textures et les matières réagissent en fonction de leurs propriétés respectives et offrent d'un point de vue esthétique des effets surprenants et surtout imprévisibles. Il y a alors, comme dans la définition classique de la notion de motif, une certaine forme de répétition, qu'elle provienne du geste, comme des matériaux. La répétition est induite par la réaction des textures entre elles. Il s'établit alors par le biais du motif, un réseaux de connexions entre toutes ces entités.

**S**elon Paul Klee (2), la matière implique une certaine idéologie de l'art comme questionnement, c'est à dire le procédé de penser. La matière induit donc alors, au sein du processus de création, une dimension intellectuelle qui est ressentie par le regardeur. Cette matière doit être construite, de façon hiérarchique et donc faire naître la notion d'évolution. L'oeuvre doit se construire en terme d'évolution et non en terme mathématique. Celle-ci n'est qu'une étape vers une finalité différente : la construction est un moyen pour permettre à l'oeuvre de s'épanouir. C'est au niveau de cette étape que la notion d'intuition ressort. Dans cette idée de matière qui participe à l'élaboration d'une construction intuitive, le motif est alors isolé et il ne sert qu'à exprimer des besoins plastiques au service d'une idée. La découverte et la surprise du regardeur face à ce nouveau genre de motif participe à sa curiosité. Le fait de le surprendre d'un point de vue visuel permet de remettre en question ses idées reçues sur une notion connue de tous qui est celle du motif. Éveiller sa curiosité constitue une première étape vers son émerveillement.

(2) *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Ed Denoël, 1956, Paris

“

L'ART DOIT NAÎTRE DU  
MATÉRIAU ET DE L'OUTIL,  
IL DOIT GARDER LA TRACE  
DE L'OUTIL ET LA LUTTE  
DE CET OUTIL AVEC LE  
MATÉRIAU.

”

→ Jean Duduffet dans *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, René Passeron, Le travail du peintre p59, édition Vrin, 1986, Paris



La définition du thème est liée aux effets formels de la récurrence dont l'intérêt est de permettre la figuration visible : la répétition formelle peut produire une suite, un effet de thème. L'exemple du travail de recherche de Marc Rothko est en effet pertinent. Chez lui, l'absence de thème devenue un thème **(3)**. Le motif est alors déterminé à partir d'un processus aléatoire mais contrôlé.

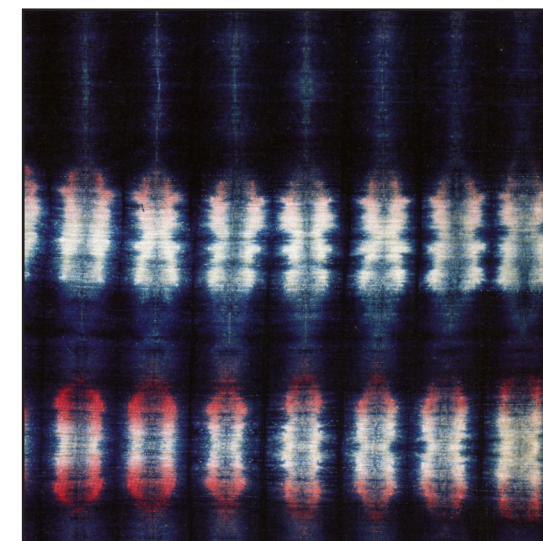
Pour que le motif existe, il faut qu'il naisse du hasard, de l'incontrôlé et du naturel inconscient de l'artiste. Il doit faire écho à une force extérieure indépendante de la volonté de l'artiste de la créer. Le motif devient une expression inconsciente et formée d'événements extérieurs, qu'on pourrait alors nommer d'improvisations. De ces improvisations, naissent d'autres constructions qui seront traitées et ensuite recomposées. Ces formes élaborées sont étudiées, analysées, dans le but de composer une partie harmonieuse. Le processus aléatoire est la base de la création et devient ensuite un processus élaboré qui permet à l'artiste de l'aise s'exprimer toute sa créativité. Nous appellerons cette étape l'inconscient lucide, qui favorise l'intuition au calcul.

Gaston Bachelard, dans son essai *L'intuition de l'instant* **(4)**, prône l'idée d'accident comme principe. En effet, il démontre l'idée que la notion d'accident, au sens de perte de contrôle et de sorte de passivité du créateur (plutôt défini comme spectateur d'ailleurs), est à la base de toute théorie d'évolution. Ainsi, la dimension aléatoire de la création plastique réservera bien des surprises, et se servir de cette base comme impulsion créative sera, sans aucun doute, surprenante. Cette base sera aussi l'occasion de proposer des solutions innovantes quant à la question de l'individu.



→ Mark Rothko, *N° 7 ou N8*, 1949. Huile sur toile, 173 x 111 cm.

**(3)** Mark Rothko: *The Works on Canvas*, 1998, Catalogue Raisonné, Volume 1, David Anfam, Edition Hardcover, Londres  
**(4)** *L'intuition de l'instant*, Gaston Bachelard, 1965, Édition Denoël, Paris



→ *Postcards series*, Motohiko Katano, shibori & Indigo, édition Sodoshia

Le motif crée de façon aléatoire, «le Tie-dye» : exemple du shibori japonais. La technique de création du motif rassemble deux critères importants de la définition du motif à mon sens : il prend naissance autant dans le caractère abstrait qu'aléatoire. En effet, sa technique de création est purement aléatoire mais, paradoxalement aussi, parfaitement maîtrisée. Le résultat est incertain. Il s'agit d'une technique spécifique de teinture selon laquelle chaque pièce est nouée, enroulée ou cousue avant d'être trempée dans un bac à teinture pour créer des motifs merveilleusement complexes et surprenants.

La notion d'aléatoire comprend des incertitudes, des indéterminations. Ce sont ces phénomènes qui font du motif né de l'aléatoire un système d'interactions complexes. La complexité a toujours affaire avec le hasard. Mais le hasard ne s'exprime pas qu'au sein de l'incertitude, c'est l'incertitude qui s'exprime au sein d'un système organisé et contrôlé. En effet, la dimension hasardeuse entraîne un système complexe. Mais pour que celui-ci soit compris et appréhendé de façon optimale, il est nécessaire qu'il soit maîtrisé et contrôlé, que le désordre face ordre, et ainsi mettre en lumière le paradigme du hasard et du contrôle. L'aléatoire est liée à la complexité, qui est elle-même la conséquence de ce paradigme.

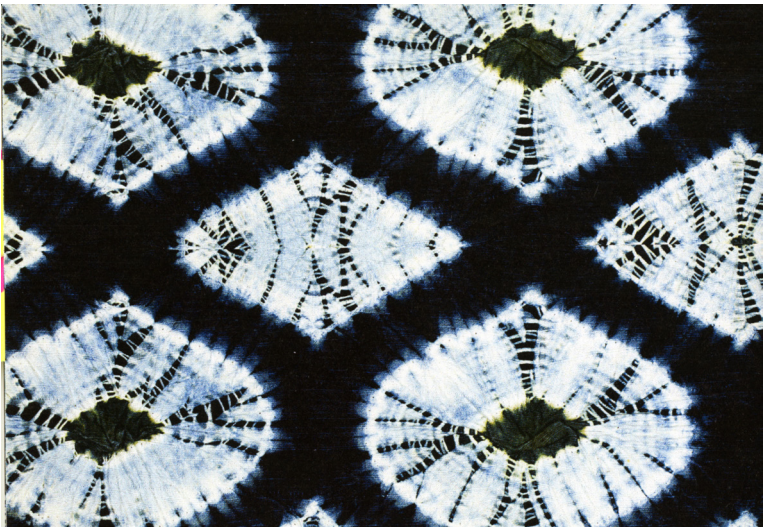
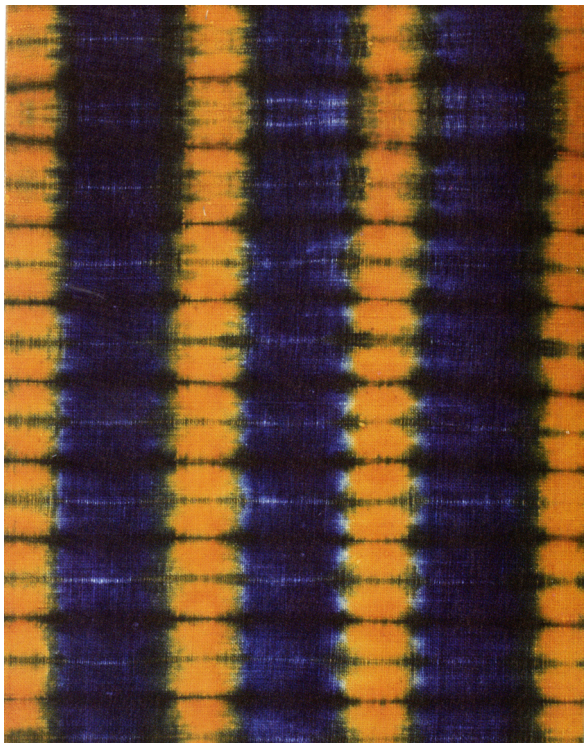
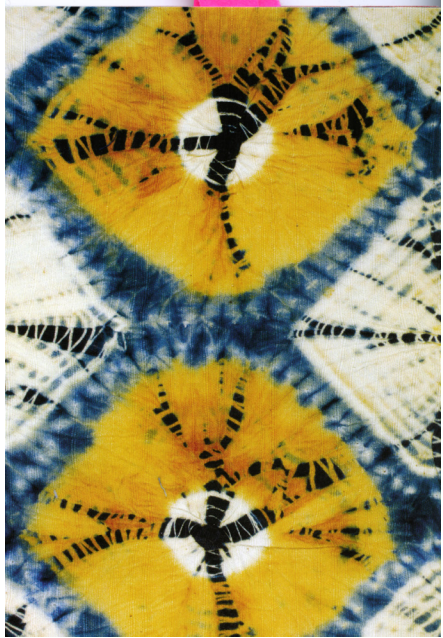
ÉTUDE  
DE LA  
TECHNIQUE

LE SHIBORI

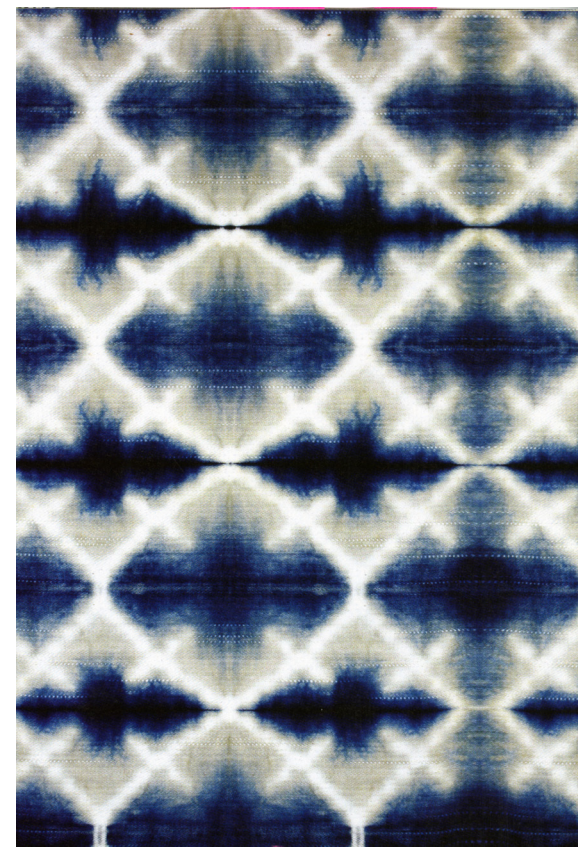
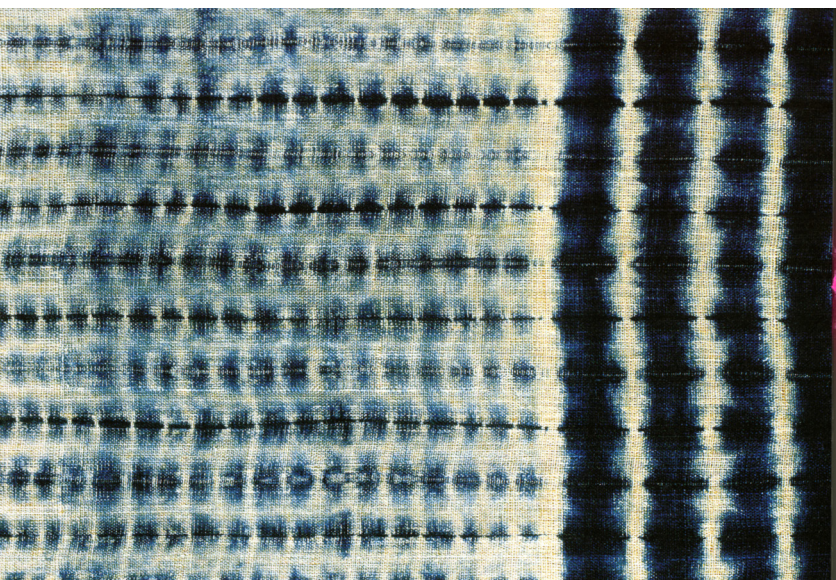
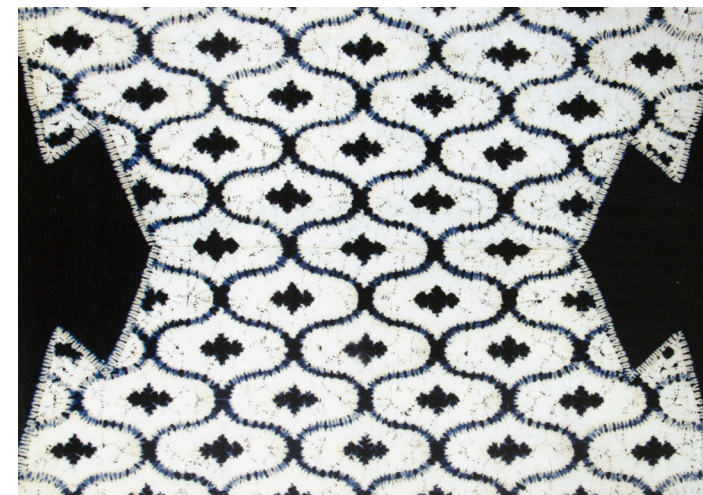
Les Japonais perçoivent le textile en tant qu'incarnation de la beauté et comme un objet de famille, dépositaire de l'Histoire, ce qui fait de l'étude des tissus japonais une porte vers une autre culture, un autre peuple, une autre époque. Le terme « Shiborizome » nom exact au Japon, vient du verbe « Shiboru » : tordre, plisser, presser et de « Someru » : teindre. Il décrit le procédé de teinture par lequel les dessins sont réalisés en pinçant, pliant, serrant, nouant, attachant ou pliant le tissu avant de l'attacher fermement avec une ficelle pour le protéger de la teinture dans laquelle on le trempe. Le résultat de ce procédé est un ensemble de motifs flous qui se révèlent lorsque l'on détache le tissu.

Cette méthode de teinture par réserve est pratiquée depuis des temps immémoriaux dans les pays où les plantes tinctoriales étaient abondantes, dans l'Inde, l'Indonésie et la Chine et jusqu'en Afrique. Les plus anciens textiles teints avec cette méthode au Japon datent du VIII<sup>e</sup> siècle, par leur rareté et leur préciosité, ils étaient réservés aux bannières lors des cérémonies bouddhiques. Puis, les techniques et le savoir-faire des artisans teinturiers évoluèrent pour atteindre une maîtrise de cet art quelques siècles plus tard.

À une époque qui correspond à notre Moyen-âge, les classes nobles dirigeantes revêtaient de somptueux kimonos de soie teints en Shibori, marque de richesse et de prestige, grâce à son travail exclusivement manuel. En effet, un travail de shibori est considéré comme réussi quand le tissu obtenu donne l'impression d'avoir été peint à la main. En ce qui concerne les classes populaires, elles n'ont droit qu'au coton « Aizome » pour leurs vêtements mais aussi teints avec cette méthode. La classe montante des négociants se verra interdire le port de vêtements teints de cette manière, trop ostensiblement luxueux et il faudra attendre que le monopole de la teinture réservé à Arimatsu, au centre du Japon et à Kyoto, tombe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour que la technique se répande dans tout le pays et que des centaines de nouveaux dessins soient créés.



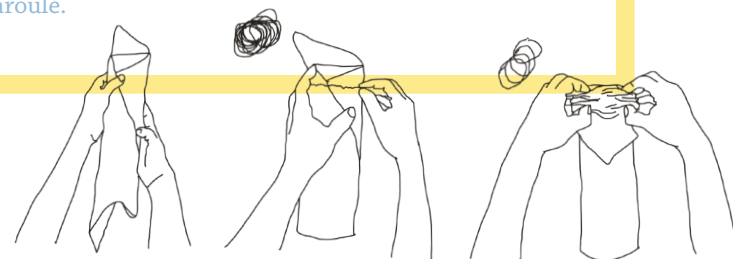
→ Postcards series, Motohiko Katano, shibori & Indigo, edition Sodoshia



## ARASHI

### TECHNIQUE DU BÂTON

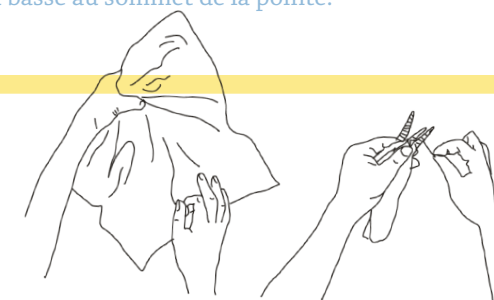
Le mot japonais *arashi* désigne la tempête. Dans sa version traditionnelle, ses motifs rappellent une tempête de pluie. L'*arashi* repose sur l'emploi d'un très long bâton et la compression du tissu pour former un motif rayé. Le tissu est enroulé autour du bâton conformément au motif désiré, et est maintenu à l'aide d'élastiques, retroussé aussi haut que possible vers l'une des extrémités du bâton. Enfin, on plonge le tout dans le bain de teinture et le motif qui en résulte dépend de la façon dont le tissu a été enroulé.



## KUMO

### LIGATURE EN TOILE D'ARAIGNÉE

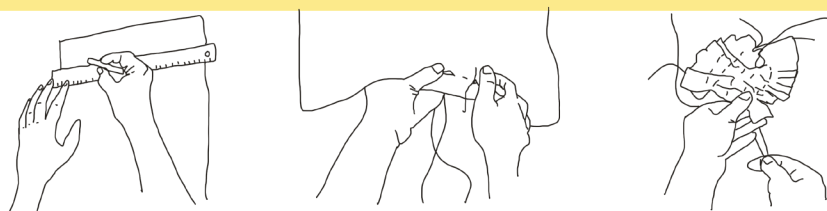
En japonais, *kumo* signifie araignée. Cette technique crée des motifs rappelant les fins fils de toiles d'araignée. Elle se décline de plusieurs façons étonnantes et inattendues. Ce motif se compose d'une série de cercles concentriques de taille décroissante qui semblent reliés par les empreintes des ligatures. La technique consiste à former une pointe de tissu et à enrouler un fin fil autour du tissu, de la base au sommet de la pointe.



## MOKUME

### COUTURE TEXTURÉE

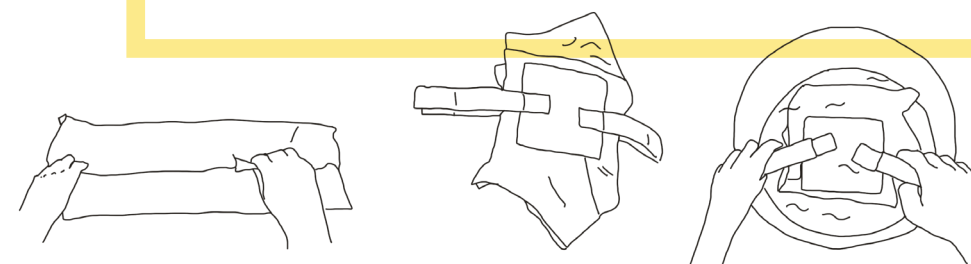
Le mokume est une technique japonaise de shibori cousu dont les motifs rappellent les veinures du bois. Pour réaliser ce type de réserves, on coud plusieurs rangées parallèles de points à la main, puis on tire sur les fils de manière à former des fronces où la teinture ne pourra pas pénétrer. Les techniques par couture sont plus complexes que celles par trempage, espacement ou froissement. Elles demandent de la précision. Au Japon, il existe de nombreuses techniques de couture destinées à créer toutes sortes d'effets différents. Bien souvent, on associe plusieurs techniques sur un même morceau de tissu pour faire ressortir différentes zones et ainsi créer le motif.



## ITAJIME

### TEINTURE PAR RÉSERVE

L'*itajime* est une technique de teinture par réserve. C'est aussi l'une des plus intéressantes et polyvalentes dans l'univers du shibori. En pliant le tissu, et en maintenant les caches à l'aide des pinces, la dose de complexité du motif peut se gérer de façon tout à fait personnelle. Cette technique permet à l'artiste de planifier entièrement le motif. En fonction de l'effet recherché, le motif créé peut être structuré, net et géométrique, ou, en desserrant les liens, quelque chose de plus spontané et aux contours plus flous.



## LA SEREN- DIPITY

### AUTREMENT APPELÉ L'HEUREUX HASARD

**L**a Serendipity (avec une majuscule s'il vous plaît), est un mot vague, abstrait et peu connu de tous. Il est révélateur d'un concept, d'une philosophie.

Le Century Dictionary and Cyclopedia **(5)** en donne la définition suivante : « L'heureuse faculté ou chance de trouver, grâce à une 'perspicacité accidentelle' et de manière inattendue des éléments d'information intéressants ou des preuves d'une théorie ; la découverte d'une chose qu'on ne cherchait pas ».

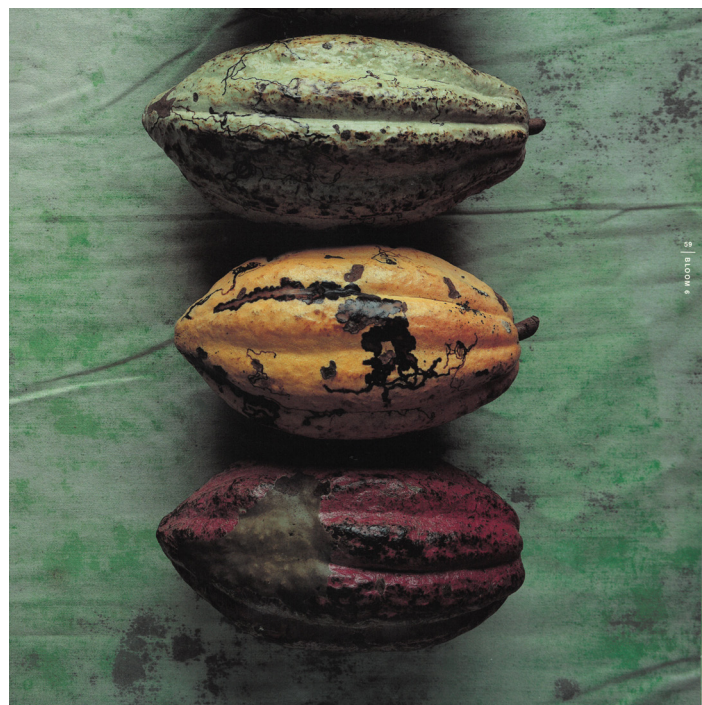
Le concept de Serendipity est né de plusieurs contes, dont le célèbre conte des Trois Princes de Serendip. Ce concept est basé sur l'accident favorable, sur l'intervention du hasard comme source d'inspiration et de découverte. En effet, la découverte est la notion de base du concept Serendipity. Découvrir des choses que l'on ne cherchait pas, accidentellement, et grâce à notre perspicacité. Un exemple pratique de ce concept est l'exemple très connu de la tarte tatin. Son invention est due à un accident, à savoir sa chute au sol après sa sortie du four. La voyant au sol et retrouvée, la personne l'ayant faite tombée se rendit compte que retournée de la sorte, elle n'en devenait que plus appétante. Elle décida alors de la cuisiner de nouveau, puis de la servir à ses convives comme elle lui était apparue auparavant : retournée. Elle connut un franc succès et son audace lui valut le titre de novatrice hors pair. Autrement dit, elle a fait une découverte qu'elle ne cherchait pas, et sa perspicacité a été de la servir et de croire en son potentiel attrayant.

**(5)** *Century Dictionary and Cyclopedia*, William Dwight Whitney, Benjamin Eli Smith, Edition The Century Company, New York 1889

**I**l est alors possible de mettre le facteur «erreur» au centre de la création, et ainsi tenter de développer la perspicacité en stockant tout un répertoire d'erreurs, à ressortir à bon escient. Les indices de notre découverte sont advenus par hasard, il suffit de les interpréter pour les transformer en prémices d'un acte créateur. La serendipity désignerait donc tout compte fait, la capacité qu'a un individu, certainement doté de qualités observatrices, et sûrement doublées de perspicacité, de faire des découvertes alors qu'il ne cherchait rien en particulier.

Cependant, ce concept de Serendipity n'est pas à prendre dans sa globalité quant à mon processus créatif. En effet, l'accident favorable intervient comme base de création. Je fais une découverte plastique induite par des indices matériologiques : mes outils et les matériaux que je choisis sont les indices qui participeront ensuite à ma découverte. L'expérimentation est la notion dans laquelle évolue mon contexte de création. Sans ce cadre à l'origine, il est difficile de conceptualiser la Serendipity. Au fur et à mesure que l'expérimentation se matérialise sous mes yeux, d'autres indices apparaissent : comment les matériaux réagissent entre eux, quelle est la perception que ce mélange peut offrir... etc. L'expérimentation devient évolutive et l'ensemble de ces indices me permettent de guider la découverte. Ces qualités observatrices abordées dans le paragraphe précédent sont cependant assez passives dans ce cas. On observe dans un second temps, puis on agit pour guider la création et la découverte vers un voie esthétique subjective. La nuance à apporter dans la serendipity et sa désignation, réside dans le fait de ne rien chercher. Or, me plaçant dans l'optique d'une démarche créative, et ayant toujours comme ambition de découvrir des éléments dont je pourrai ensuite me réserver dans mon processus de création, il va de soi que l'acte de chercher est là et bien présent. Dans le cas échéant, nous faisons des découvertes mais parce que nous cherchons, nous sommes dans un processus d'expérimentations. Toute la base du concept de Serendipity correspond à l'acte créateur hasardeux, mais son application est éronnée.

Il y a aussi une autre manière d'interpréter la Serendipity : alors que nous cherchions quelque chose, d'autres choses de première importance se sont produites. Nous pouvons donc être dans l'action de chercher, sans invalider le concept de Serendipity. Tout au long de mon travail graphique, des expérimentations, je cherche à créer des motifs de façon aléatoire. En effet, je cherche constamment, ce qui est la base du principe d'expérimentations. Chercher à créer des motifs, et sous découverte d'un processus alors jusqu'ici inexpérimenté, m'amène à concevoir une texture tout à fait improbable, qui ne sera pas pour autant qualifiée de motif. Je récolte alors ce que je ne cherchais pas, tout en étant dans une ambition de recherche. Il est donc nécessaire de spécifier la démarche de recherche dans laquelle s'inscrit la découverte, mais également quelle est l'utilité de la découverte : nous sera-t-elle bénéfique ou superficielle dans notre démarche de recherche.



→ *Bloom, a horti cultural view*, issue 06, adornment, Lidewij Edelkoort

Le mot abstrait et poétique de Serendipity, faisant écho à un certain orientalisme poétique, peut donc être utilisé non seulement pour désigner des découvertes faites par hasard mais aussi pour faire référence à un état d'esprit, une philosophie de la recherche. C'est donc dans ces deux paramètres d'utilisation que la démarche d'expérimentation par l'accident favorable existe. Elle se caractérise surtout au sein de mon travail comme une philosophie de création, étant systématique la base de toute création. Laisser le hasard guider notre voie.

L'auteur Royston M. Roberts, auteur d'un livre qui passe en revue plus de vingt trois siècles de serendipity, ressent la nécessité de différencier deux sortes de Serendipity. Il est important de définir ces deux ambivalences pour tenter de comprendre dans laquelle l'on se situe : « J'ai fabriqué le terme pseudoserendipity pour décrire des découvertes accidentelles permettant d'atteindre un but recherché, alors que la (vraie) serendipity décrit la découverte accidentelle de choses non recherchées. »

Nous nous situons toujours dans une démarche créative constante, et dans la production de résultats permanents, et comme défendu plus haut dans l'argumentation. Mon processus de création se référerait donc plutôt à le pseudoserendipity.

Le concept de Serendipity, pose presque obligatoirement la question du mérite du chercheur et sa légitimité face à la découverte. Peut-elle être prolifique si celle-ci n'est pas voulue? L'idée que le hasard joue un rôle dans la recherche est parfois contestable est surtout, pas facilement appréhendable. L'innovation consiste donc aussi à baser tout un concept de création sur l'idée que le hasard, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, nous guide. Cette notion de hasard permet aussi (et il en va de notre intérêt quant à l'application du motif sur le support du foulard), de banaliser et surtout de désacraliser l'acte de création. En effet, il s'éloigne de l'inspiration divine connue pour l'artiste. Il permet de positionner l'artiste au même rang que n'importe quel individu, qui fait toute sorte de découvertes par hasard. L'erreur est donc bénéfique, il en va de l'intérêt commun de le comprendre, dans le but de libérer la créativité existante de chacun et de démystifier l'acte créateur.

**N**ous nous situons alors d'autant plus dans une pseudoserendipity que la dimension aléatoire et le hasard ne sont pas des notions incontrôlables dans ce processus de création qui est mien. En effet, toute la dialectique se situe dans ce que l'on peut appelé le hasard contrôlé : les outils, les matériaux ne sont pas toujours choisis au hasard, et leurs différents résultats parfois connus. Ce contrôle ne freine pas pour autant la création, il permet de la guider et nous ne sommes jamais à l'abri de quelques surprises, qui s'avèrent quasiment toujours présentes. Nous nous situons donc dans une découverte accidentelle qui nous a permis d'atteindre un but plastique et graphique recherché, tout en maîtrisant, un temps soi peu, son résultat. Nous pouvons alors, à la base de cette théorie, développer une nouvelle notion de Serendipity : La Pseudoserendipity guidée et pseudo contrôlée.

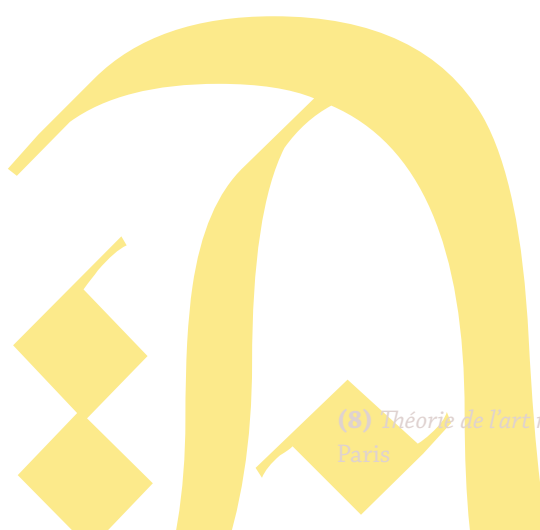
**A**ttention, cette dimension d'hasard contrôlé n'est cependant pas le fruit d'une systématisation automatique. Si l'on planifie sa recherche, qu'on l'on suit un programme déterminé par avance, sans tenir compte des résultats surprenants que l'on trouve au fur et à mesure de cette recherche, la découverte ne sera pas à la hauteur de l'ambition fixée. Il faut accepter de se libérer de tous résultats concluants, ne pas avoir peur d'essayer, accepter de changer de direction, de se laisser porter, de ne pas remettre en question tout le travail fourni sous prétexte de résultats inappropriés, et accepter l'art de l'inattendu et se maintenir en état d'alerte. La concentration, l'attention et la délicatesse sont aussi des qualités à cultiver pour tenter de répondre à ce contrôle incontrôlé. Ainsi la découverte, même si elle est guidée, sera toujours porteuse de succès. Le risque de l'incertitude est porteur de poésie et accepter de le prendre, c'est accepter que la magie se produise sous nos yeux.



# ABSTRACTION FORMELLE ET ÉLOQUENCE DE LA SUBSTANCE


Le mot abstrait possède plusieurs significations dans le domaine artistique. Sa définition la plus simple, telle que la donne le Oxford English Dictionary **(6)**, est «séparé de la matière, de la pratique, ou de tout détail particulier, idéal». Pour le Webster **(7)**, le terme est défini comme «considéré en dehors de toute application à un objet particulier ou à un exemple précis, séparé de toute incarnation». Aucune de ces deux significations, dans le contexte de ce projet, à savoir l'application du motif abstrait au support du foulard, n'est valable. En effet, le motif peut être abstrait et représenté de matière, sans que celle-ci ne fasse écho à un référent extérieur reconnaissable. Et quand bien même cette matière serait identifiable et reconnaissable, l'abstraction, en mon sens, n'exclut pas totalement un référent quelconque. Au contraire, elle englobe la totalité des paramètres phénoménaux et implique une réinterprétation formelle et sémantique. Aucun mode artistique ne peut se baser sur le néant. Il existe des formes qui s'éloignent de tout modèle précis par suite de la mise en oeuvre d'un processus de simplification porté à l'extrême. Si l'on suit ces définitions, la forme abstraite est libérée de toute représentation picturale et de tout contenu narratif. Il est dans ce contexte, impossible d'admettre cette définition, puisque nous allons prouver au fil du discours que le motif est non seulement abstrait, mais aussi et surtout, grâce à cette abstraction, rend celui-ci totalement narratif. Il est juste de dire qu'une chose «séparée de la matière» est abstraite jusqu'à ce que l'on découvre qu'elle est en réalité liée à un sujet réel.

**(6)** *Concise Oxford English Dictionary*, Henry Watson Fowler, Francis George Fowler, Edition Oxford University Press, 1911  
**(7)** *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, Merriam-Webster, 1989



**D**ans l'ouvrage de Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, dans le chapitre *Crédo du créateur (8)*, il affirme que la dimension graphique est orientée vers l'abstraction du fait qu'elle matérialise et schématise un imaginaire. L'abstraction du motif est la conséquence directe du processus aléatoire de création. Ce point de vue abstrait est bien sûr, tout à fait subjectif. Chacun sera libre de se figurer cette représentation en fonction de ce que ces formes lui évoquent. L'abstraction permet d'impliquer le regardeur et susciter un questionnement direct et esthétique. Le caractère abstrait du motif permet alors par conséquence de questionner un éventuel propos sémantique. Dans une approche abstraite du motif, l'objet est abandonné, au profit d'une intuition libre. Les idées formelles évoluent les unes à côté des autres, mais sans domination aucune.

(8) *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Édition Denoël, 1956, Paris



**L**a forme graphique d'une représentation n'est pas importante en tant que visuel prédéfini car si l'on attache trop d'importance à cette représentation, la notion de réalisme prend plus d'ampleur. La précision potentielle de ce réalisme annulerait donc la notion d'abstraction défendue par Paul KLEE. À première vue, le visuel est homogène et ne semble faire qu'un : les entités convergent. Ensuite, des différences topologiques apparaissent et établissent des connexions. Ces entités ont pour but d'impulser un dynamisme. L'intuition reste le fil directeur.

**L**es formes ne doivent pas sacrifier leur intégrité, elle ne doivent pas être dénaturées et conserver leur identité en tant que forme. Ainsi, l'expression des formes et leur représentation implique des variations topologiques et offre de grandes possibilités d'exploitation. L'œil circule et passe d'un fragment à un autre, en délaissant le précédant au profit du suivant. Il trace un chemin. L'abstraction permet, grâce à la combinaison, de rendre des formes plastiques concrètes.

C'est dans la spatialité que l'abstraction trouve toute sa logique. Celle-ci réside dans la répétition, l'accumulation. L'accumulation de signes crée le motif : ce n'est plus la répétition d'un même signe. Il s'agit de créer plusieurs entités qui forment ensuite un tout et c'est ce tout qu'on peut appeler motif. C'est l'illusion du motif. La définition d'Edgard Morin (9) sur la complexité démontre bien cette illusion. En effet, tous les constituants sont différents, mais il faut les voir comme une figure d'ensemble. Il vaut mieux relier que séparer. Le but n'est pas d'établir une connexion entre tous, mais de réussir à créer une connexion qui se fasse en boucle, ainsi l'illusion du motif est respectée. Cette boucle est rétro-active, c'est à dire que son mouvement est infini et effectue un retour sur elle-même. Elle joue le rôle de mécanisme. Le tout ne représente cependant pas la somme.

(9) *L'intuition de l'instant*, Gaston Bachelard, 1965, Édition Denoël, Paris

PAUL KLEE

## CUBI- SME



Dans l'art moderne, la place consacrée à la matière en terme de texture est important. Selon Klee (8), qui développe ses théories sur le mouvement de l'expressionnisme, la matière implique une certaine idéologie de l'art comme questionnement, le procédé de penser. La matière induit donc alors au sein de l'oeuvre une dimension intellectuelle qui est ressentie par le regardeur de l'oeuvre. Cette matière doit être construite, de façon hiérarchique et donc faire naître la notion d'évolution. L'oeuvre doit se construire en terme d'évolution et non en terme mathématique. Celle-ci n'est qu'une étape vers une finalité différente : la construction est un moyen pour permettre à l'oeuvre de s'épanouir. C'est au niveau de cette étape que la notion d'intuition ressort. En effet, celle-ci n'est que le résultat de la vision car l'intuition la transforme. La construction hiérarchique s'établit en fonction de cette intuition et plus particulièrement en terme de spéculation. Dans cette idée de matière qui participe à l'élaboration d'une construction intuitive, le motif est alors isolé et il ne sert qu'à exprimer des besoins plastiques au service d'une idée. Dans une approche abstraite du motif, l'objet est abandonné, au profit d'une intuition libre.

Selon lui, la forme graphique repose sur le mouvement, et de ce fait, le temps et l'espace ne sont pas dissociables. L'espace est une notion temporelle.

Selon lui, la notion de temps apparaît lorsque «un point entre en mouvement et devient ligne», et lorsque «une ligne engendre une surface en se déplaçant». Le mouvement amène les surfaces vers les espaces dans le but de créer une tension entre les formes, une dialectique. La notion de temps apparaît aussi au niveau du spectateur, quand il regarde l'oeuvre. L'instinct sollicite et stimule l'imagination, qui ensuite fait naître la notion de récit et de fiction qui bousculent nos perceptions de la réalité, bousculent nos habitudes.

WASSILY  
KANDINSKY

## ART ABS- TRAIT



Wassily Kandinsky (10) définit le motif abstrait par l'absence de représentation du réel. Il qualifie alors les formes abstraites comme des «êtres» qui vivent et agissent ensemble, provoquant un mouvement dans un espace délimité. Aucune forme abstraite n'est alors plus importante qu'une autre, chacune a le même statut plastique et esthétique, il en va de la survie de l'harmonie. L'artiste segmente le champ de la peinture en deux classes : le réel et l'abstrait. Entre ces deux champs une quantité innumérable et innombrable de formes coexistent et empruntent à l'un des deux champs des qualités plastiques et matérielles. C'est, selon lui le secret de réussite d'une composition : savoir faire un va et vient spirituel entre ces deux ambivalences.

Kandinsky défend les formes abstraites, même s'il reconnaît qu'elles sont trop vagues pour certains percepteurs non aguéri, et qu'elles pourraient même appauvrir les moyens de perception et de communication. Cependant, il reconnaît en la forme abstraite une entité nette et bien définie, qui, devant son apparente pauvreté, apporte de la richesse à une composition. Il compte alors sur l'oeil du spectateur, pour qu'à chaque fois que celui-ci se retrouve face à une forme d'abstraction, il éprouve le sentiment de doser intérieurement son rapport entre le réel et l'abstrait, voire même le concret.

(10) *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, au coeur de la création picturale*, Wassily Kandinsky, Edition Denoel / Gonthier, 1954, Paris

Seulement, le spectateur n'est pas livré à son éventuelle compréhension de ces formes, il est guidé par l'artiste, au sein de son processus de création. Kandinsky systémise ce phénomène en expliquant que plus l'artiste manie ses formes avec aisance et sérénité, plus il est facile au spectateur de les comprendre. Il s'établit alors une connexion entre les deux individus, certe inconsciente mais spirituelle, que seul l'art dit «abstrait» peut provoquer. Il s'agit d'établir des connexions spirituelles et mentales, qui favorisent le dialogue et la communication, à l'inverse de ce que l'abstraction peut spontanément susciter. Nous assistons alors à une familiarisation de l'abstraction. En effet, une répétition de fleurs ou une répétition de tigres, dont la représentation est bien entendue figurative, ne parlera pas à toutes les sensibilités et n'affectera pas forcément les capteurs émotionnels. A l'inverse, une répétition de coups de pinceaux dont la représentation est abstraite, suscitera chez presque tout le monde, une représentation spirituelle et connotée. L'abstrait pour s'approprier, pour aller vers la compréhension d'un message visuel. La façon d'envisager ces intermédiaires serait de les considérer comme une attirance (ou répulsion) sensorielle intégrée au sein de l'objet. Ils deviennent un mode d'accès au plaisir.

L'abstraction a alors pour qualité première de faire naître une composition. Le déplacement ou la transformation même minime d'une de ses parties, modifiera l'oeuvre dans son essence. Pour prouver la légitimité du motif abstrait, il est fortement pertinent de le comparer à la musique, à un son mélodieux. Si une forme, et donc un son, est répétée de façon systématique, régulière et hiérarchique, il perdra alors toute son harmonie et son intérêt esthétique. Si à l'inverse, ce son est teinté de nuances, de transformations et de changements esthétiques, il en ressortira grandit par toutes ces combinaisons sensorielles. L'intérêt n'est alors pas de créer un son pauvre, répétitif et quelque peu redondant, mais de construire une harmonie symphonique qui induit la vie et au mouvement, en même temps qu'elle initie le spectateur à sa dimension spirituelle. Le motif abstrait est donc la clé de la répétition harmonieuse. La portée pratique de la forme abstraite grandira de pair avec la sensibilité naissante du spectateur, avec les émotions et les sensations que la forme pourra lui procurer. Ces deux qualités de sons font écho au motif résonant et dissonant.

La construction passe par la déconstruction, pour favoriser l'entrée en matière. Le figuratif bascule vers le figural : la figure est livrée à son expressivité, à des traits de caractère qui l'éloignent de sa représentation pure. Elle conjugue des éléments de représentation et des voies expressives, elle représente autre chose que sa représentation. Cette figure est brouillée mais produit du sens. De ce fait, elle introduit un changement de la figuration vers l'expression. Le registre de la déformation prend alors tout son sens au sein de la composition. Le référent est représentatif, une forme de symbolisation complexe qui entretient une ambiguïté. L'image est un terrain de fabrique où la couleur va s'exprimer à pleine puissance.

Il est cependant vrai et prouvé, que nous voyons le passé avec notre sensibilité contemporaine. Nous sentons, comprenons la créativité d'aujourd'hui à travers la connaissance et le sentiment du passé qui nous a été légué. Il y a donc un lien important entre l'héritage du passé et les ressentis contemporains en matière d'abstraction. L'enjeu serait donc de combiner ce paradoxe dans le but de s'adresser au maximum de personnes possible.

ÉTUDE  
DE  
CAS

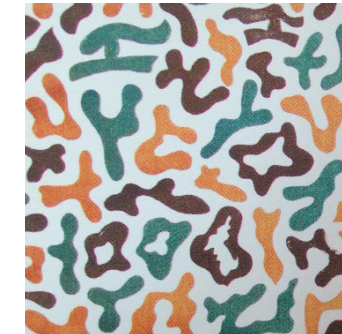
LE MOTIF CAMOUFLAGE

Motif camouflage allemand ←  
qui protège contre les  
dispositifs de détection  
infrarouge, 1945  
Collection JF Borsallero



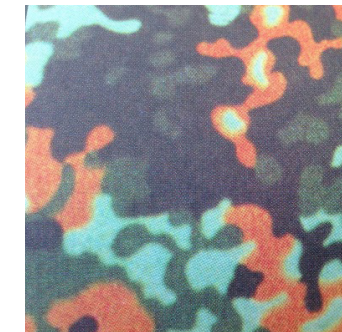
→ Motif camouflage du chas-  
seur de canard gabonais  
Collection JF Borsallero

Reproduction des motifs à ←  
pois des armes SS,  
Collection Steve Grammont



→ Motif camouflage de l'aca-  
démie militaire de la Corée  
du Sud,  
Collection Mark Campbell

Motif camouflage du ←  
Guatemala aussi utilisé par le  
Préu et l'Étiopie  
Dessiné par Hardy Blechman  
avec Brendan «Kay Wan»  
Backmann & Zakee Sharif



→ Motif camouflage de  
l'armée de l'air belge 1990,  
produit en 1983,  
Collection JF Borsallero

**L**e camouflage est une technique utilisée par les militaires pour se fondre dans un décor et se faire moins facilement remarquer. Pour se faire, ils utilisent des vêtements aux couleurs similaires à l'environnement. L'utilisation d'une couleur unie pour se camoufler est dépassée. Aujourd'hui, les laboratoires des armées développent des motifs sophistiqués avec plusieurs couleurs et des formes très aléatoires. Guirand de Scevola, jeune peintre canonnier de 2nd classe, eut le premier l'idée de camoufler le matériel en le peignant. De cette invention est née la première équipe de camouflage, placée sous sa direction. Une fois reconnu, codifié et organisé, le camouflage pris rapidement une importance considérable comme méthode stratégique passive et active.

Comme méthode passive, la plus rapidement mise en place, il s'agissait de dissimuler le matériel, les routes, ponts et autres points stratégiques sous des filets ou par de la peinture. Le camouflage actif comprenait quant à lui la création de postes d'observation ou de tir invisibles en s'appuyant sur les accidents et les particularités du terrain (ruines, arbres creux, meules de paille, fossés...) ou en les fabriquant de toute pièce pour les substituer de nuit aux véritables éléments ayant servi de modèle à leur élaboration. Toute modification du paysage étant suspecte, il fallait remplacer un objet réel par la copie, étant aménagée de manière à contenir un ou plusieurs hommes avec du matériel militaire. Parfois ces doubles servaient à dérouter l'ennemi et le diriger sur des cibles fictives ou des positions erronées par la confection de canons ou de véhicules factices et de faux terrains d'aviations ou dépôts de munitions.

**I**l est indéniable de percevoir dans le motif camouflage, des liens avec le cubisme. En effet, Guirand de Scevola, donna lui-même les premiers éléments d'explication : « J'avais, pour déformer totalement l'objet, employé les moyens que les cubistes utilisent pour le représenter, ce qui me permit par la suite d'engager dans ma section quelques peintres aptes à dénaturer n'importe quelle forme. » Les cubistes et le camouflage poursuivaient un but similaire : intégrer la figure au fond, l'objet à son environnement.

Pour les cubistes, le problème était de figurer des objets colorés en trois dimensions sur la surface plane du tableau et de les incorporer à cette unité plastique. Pour ce faire, ils représentaient les objets vus sous divers angles, que les « passages », les dégradés colorés, permettaient de relier entre eux et à l'arrière-plan. La restriction des couleurs à un camaïeu de brun et de gris accentuait cette fusion. En reniant la perspective à point de vue unique, la lumière ne provenait plus d'une source isolée, mais servait à faire ressortir les volumes.

De la sorte, leurs peintures faisaient éclater le volume homogène des objets, brisaient leurs contours et rendaient leur position dans l'espace par une succession de plans. Le tableau, pour qui n'est pas familiarisé avec cette déconstruction visuelle, peut apparaître comme une surface couverte d'aplats colorés légèrement modulés, s'apparenter à de l'abstraction. Une « illisibilité » qui rejoint l'invisibilité recherchée par le camouflage.

## LA PREMIÈRE VESTE CAMOUFLAGE

**L**a veste fournie, Guingot se proposa de barbouiller la toile brute suivant la technique issue de son travail de décorateur ; le barbouillage est une technique de peinture rapide et spontanée où l'on procède par taches éparpillées et par lignes épaisses. Étudiant le mimétisme de son caméléon élevé en liberté dans son atelier et les couleurs à utiliser, l'artiste choisit arbitrairement trois couleurs de base empruntées à la nature et au jardin.

### LES COULEURS

#### LE VERT PRÉ

C'est la couleur dominante, résultant d'un mélange de plusieurs verts visibles dans la nature et suivant la saison : la couleur de l'herbe, des feuilles des légumes du potager et des arbres.

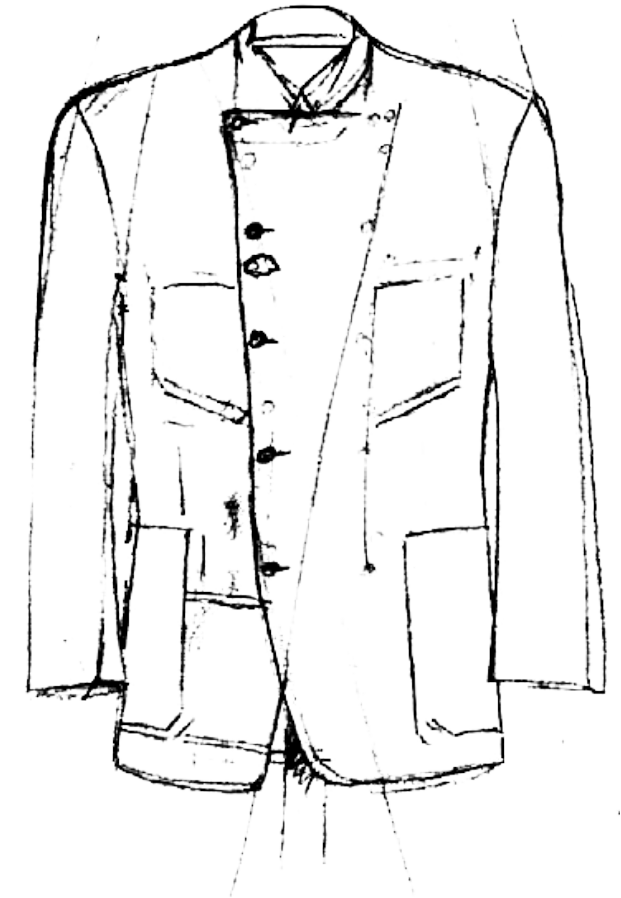
#### LE BRUN-ROUGE

Il s'agit d'une couleur reprenant celle de la terre locale de Lorraine, une couleur que Louis Guingot voyait quotidiennement dans son jardin et dans les champs environnants. Probablement, il s'est inspiré aussi des mousses de couleur brun-rouge accrochées aux murs de pierre et aux bordures des allées de jardin.

#### LE BLEU SOMBRE

Appelé communément « le bleu Guingot », il s'agit d'un bleu particulier dont seul l'artiste connaissait le secret de fabrication et qu'il utilisait couramment dans ses décors de théâtre, pour souligner partiellement des ombres, des branches, des arbres....

→ Croquis de veste camouflage,  
Guirand de Scevola, 1914



Ensuite, il redistribua ces trois couleurs en un désordre étudié pour donner l'illusion qu'il s'agit d'herbes, de sous-bois, d'arbres ou de branchages. Nous pourrions parler d'un « effet impressionniste inversé ». Guingot se référa ici à la technique du pointillisme parfaitement maîtrisée par les impressionnistes : ce procédé pictural, développé par Georges Seurat (1859-1891) à la fin du XIXe siècle, consiste à appliquer la peinture par touches successives, laissant le soin à l'œil de recomposer la forme et les couleurs.

Guingot utilisa son invention brevetée, celle du « grand teint », dont il avait tiré avant la guerre, nappes, rideaux, serviettes et tentures peints par ses soins. Il s'agit d'un procédé spécial de peinture des étoffes qui n'attaque pas le tissu et n'est pas détérioré par la lumière ou par l'eau de javel. La peinture à la colle est une technique picturale qui lui servit à appliquer directement sur le tissu des taches vertes et brunes irrégulières sur fond jaunâtre, et cernées de bleu.

Le motif camouflage est donc pertinent dans l'analyse du motif, surtout dans le cas où celui-ci est abstractisé, stylisé et fait écho à une spatialité certaine.

C'est également un motif identitaire, faisant référence aux dimensions géographiques de chaque tribu. Il fait écho au territoire, mais possède aussi une visée anthropologique : mêler le territoire et sa tribu, analyser ses modes de vies, son environnement, pour définir au mieux sa création et sa conception future.

Même si aujourd'hui, la tendance actuelle en terme de modes est au camouflage, elle prouve juste sa légitimité dans mon propos. En effet, il est apposé sur un support textile car il a pour visée d'être porté. Les créateurs de mode en usent pour parfaire un esthétisme connu de la grande masse. Il est donc légitime dans un propos de motif abstrait, dont le secteur de mode s'empare pour le faire devenir presque insignifiant. La dimension qui nous intéresse dans la construction de ce motif très particulier, est l'abstractisation de l'environnement. En plus de contenir un propos sémantique géographique, il est identitaire. Il paraît également être conçu de façon hasardeuse, même si le discours précédant nous prouve toute sa construction logique.

Le camouflage fait partie de ces tendances qui reviennent régulièrement, poussé par les fabricants de tissus qui fournissent les marques et par des créateurs très inspirés (comme Jean-Charles de Castelbajac à la fin des années 1990). Sa popularité ne faiblit pas. Depuis plus de trois ans, il est sur des dizaines de podiums (hommes et femmes), sans cesse revisité de façon à s'éloigner du motif original. Couleurs vives et dentelles chez Carven (photo) ou lin brodé sur les escarpins Manolo Blahnik. Chez Valentino, le camouflage est presque devenu une signature : il est partout dans les campagnes publicitaires et s'est installé sur les sacs emblématiques de la maison. Ces efforts de détournement feraient presque oublier la fonction première du motif.

→ Valentino, resort fashion show 2017



→ Valentino, pre-fall 2015 collection par Maria Grazia Chiuri et Pierpaolo Piccioli



Le motif camouflage est alors abstrait, spacialisé, temporalisé, profondément ancré dans son environnement et sa tribu : sa culture.



# ORPHI- SME

SONIA DELAUNAY

“ JE VOULAIS, EN M’AMUSANT,  
MONTRER LA RICHESSE  
MULTIPLES DES LIGNES DE LA  
FEMME ET DES MOUVEMENTS DU  
CORPS. CHAQUE FEMME DOIT  
S’HABILLER SELON SA  
PERSONNALITÉ, SES VÊTEMENTS  
FONT PARTIE DE SON CORPS. ”



Avec son mari Robert Delaunay, ils revendiquent tout deux le pouvoir constructif et dynamique de la couleur. Passant par de nombreux supports pour exprimer son art, c'est plus spécifiquement sur son application au textile que nous allons nous intéresser au travail de la styliste Sonia Delaunay. En effet, celle-ci s'est employée pendant de nombreuses années à la confection de différents costumes. Le costume pouvait ainsi véhiculer un nouveau langage visuel. Il mettait en avant l'aspect construit et structuré des vêtements taillés dans la couleur à partir de matières nouvelles porteuses de nombreuses gammes de couleurs. Son style était très singulier : l'association offensive des couleurs et des matières en souvenir de son Ukraine natale, avec des styles excentriques et futuristes. Sonia Delaunay revendiquait alors un art textile abstrait, complet et surtout complexe. Là où les pionniers de l'abstraction coloriste rejettent en bloc la problématique décorative, Sonia Delaunay fait figure d'exception, et atteste au contraire de son rôle à jouer dans l'établissement d'un nouvel ordre esthétique, favorisant l'entrée dans un nouveau monde.



→ Gilbert René, photographie de M<sup>me</sup> Maltor et M<sup>me</sup> Monnier dans les tissus-écharpes de Sonia Delaunay (n°22 et n°15), soirée du «Bal des pages», Hôtel Claridge, 24 mai 1924.



→ Robe poème n°698,  
aquarelle, gouache et crayon  
sur papier, 31,2 x 23,8 cm

Après l'ouverture de sa boutique à Madrid puis à Paris, Sonia Delaunay se lance un nouveau défi : la création de la robe poème. Le signe abstrait étant un signe, un symbole, sa dimension narrative étant telle que sa simple présence suffisait à narrer n'importe quel récit. Elle tenta alors de broder sur ces robes tout son humour et sa poésie. L'artiste se penche ensuite sur les costumes de ballet, théâtre, opéra. En effet, elle inscrit le costume dans une dynamique du corps, induit à chaque pas et geste un nouveau rapport de couleurs et entame alors un dialogue entre le motif couleur du vêtement et le motif couleur en mouvement grâce à l'individu. Le dialogue entre le vêtement et celui qui le porte était alors très lisible.



→ Quatre projets de châles  
pour le ballet *Cléopâtre*, 1918,  
aquarelle, 31 x 9,5 cm chacun,  
collection particulière

Les motifs des premières éditions «simultanées» sont caractéristiques d'un style qui puise son inspiration dans le cubisme d'avant-guerre. Les motifs dessinés par l'artiste font directement écho aux arts primitifs africains et à la culture noire américaine. Au fil de son travail et de ses expérimentations sur textile, Sonia Delaunay complexifie son répertoire de motifs et se libère de l'emprise géométrique. Elle peindra sur ses écharpes en soie davantage de motifs naturalistes.

Les vêtements de la Maison Sonia Delaunay sont majoritairement traités comme des supports de couleurs : sans penser à leur volume final ou à leur port. La presse ira même jusqu'à qualifier ses œuvres textiles comme des peintures vivantes. Ses créations sont vives, vivantes, en perpétuel mouvement et les motifs abstraits deviennent un ornement de décor et de surface.

# PROCESsus DE CRÉATION, DISCOURS ET NARRATION

**D**ans une même approche, il n'y a pas de figuration mais les représentations relèvent plutôt de l'abstraction, la dimension de réel n'existe plus. On peut aussi parler du développement d'un univers onirique par le fait que l'interprétation de l'abstraction est tout à fait subjective et qu'elle renvoie à un imaginaire qui n'est pas omniscient. Cet univers est donc vraisemblablement actif du fait des mouvements engendrés par divers éléments. La visée n'est pas de construire une fiction à partir d'images fixes, mais plutôt de dégager une notion de récit à partir de plusieurs entités connectées dans une idée de cycle.

L'oeuvre n'est pas un arrêt sur image mais au contraire, elle induit un mouvement, une circulation et une mise en réseaux des formes. L'espace est cependant maîtrisé et contrôlé dans le but de l'organiser dans un espace de relation. Il y a des actions visibles qui sont la conséquence du geste, mais l'ensemble des formes crée des connexions entre plusieurs entités. Plusieurs espaces et plusieurs unités de temps sont mis en avant et dialoguent entre eux de façon continue et circulaire. C'est au centre de ces connexions et des ces différentes dimensions que prend naissance la notion de récit.



Il faut utiliser la combinaison de point de vue qui consiste à la juxtaposition de plusieurs entités qui ont une topologie fondamentalement différente. En effet, le changement de matériaux paraît être une solution pour mettre en place, d'un point de vue visuel, une combinaison au sein d'un même support. La forme, les matériaux, les représentations et même les contenants de ces entités permettent une diversité topologique intéressante. Tous ces changements au sein d'un même support permettent des variations, voire même des mutations. Le visuel peut donc évoluer par de multiples entrées.

U:R U:R



Le récit est donc progressivement mis en place par le biais des connexions topologiques. Ce récit relève d'une construction formelle qui est participative. En effet, en interpellant la subjectivité du regardeur et sa mémoire, ce que ces formes lui évoquent, on arrive à induire une certaine interaction. Ce procédé est mis en application non dans le but d'effectuer une représentation de la réalité, mais au contraire, de développer un aspect inconscient de la mémoire collective. La réalité à proprement parlée n'est plus, elle ne rentre pas en jeu dans ce processus. L'abstraction permet de figurer cette réalité dans le but de développer un imaginaire subjectif. Il y a une participation mentale du spectateur, qui va puiser dans ses ressources imaginaires pour collecter des informations topologiques et abstraites. Celui-ci est donc libre de constituer les constructions qu'il souhaite et de percevoir les connexions qui lui semblent pertinentes.

Le dialogue se met rapidement en place, et permet un jeu mental entre toutes ces formes, ces couleurs. L'espace de connexion est mental. La narration n'est pas éclatée, elle est juste segmentée en plusieurs étapes, en plusieurs entrées. Les interprétations sont multiples et les genres infinis. Le sens de lecture est libre.

U:R U:R



Il y a cependant différents sens de lecture et niveaux de lecture. La transparence permet à ces plusieurs niveaux d'enrichir ou apauvrir le récit installé grâce aux connexions topologiques. Cette multiplicité de niveaux permet de faire apparaître la notion de distance critique, qui aborde de fait la notion de subjectivité. La distance critique relève les images mentales du spectateur et les différents niveaux de lecture qu'elle implique. La distance de l'oeil du spectateur influe sur sa vision et lui permet de décrire de manière différentes et de saisir différents enjeux au sein de l'oeuvre.




→ *Jardin dans la plaine I*,  
Paul Klee, 1920,  
Huile sur papier sur carton  
737 x 508 cm



→ *Rythme d'une plantation*,  
Paul Klee, 1925,  
Aquarelle sur papier collé sur  
carton, 758 x 613 cm

Ainsi, ce procédé de l'image dans l'image permet de découvrir plusieurs entités de façon successive ou non, dans le but de percevoir une toute autre représentation des images mentales. La narration est à la fois une cause mais aussi une conséquence directe de cette distance critique : il y a une unité narrative. La notion de récit est le dernier état du motif, qui découle dans un premier temps du processus de création aléatoire et ensuite de l'abstraction. Celle-ci apporte au motif un caractère inédit pour chaque expérience qu'elle permet de faire vivre. La narration constitue aussi un moyen d'appropriation indispensable pour se construire sa propre expérience du motif. Il est primordial de mettre en avant l'aspect intuitif et surtout subjectif de la narration. Elle permet, en effet, de mettre en place un processus d'identification et stimule l'imaginaire du regardeur. L'ensemble de ces éléments (aléatoire, abstraction et narration) qui contribue à redéfinir la notion de motif, permet d'enrichir l'expérience individuelle de chacun, dans le but de la rendre unique.



**E**n se basant sur le mouvement de la figuration narrative, nous allons tenter de comprendre en quoi notre positionnement est différent. Grâce à cette analyse, nous tenterons d'exposer un nouveau terme accompagné de sa nouvelle définition : l'abstraction narrative. Il est donc important de contextualiser l'émergence de ce mouvement artistique.

Dans les années 60, s'installe un climat d'animosité à cause de la guerre d'Algérie, et de la guerre froide du Vietnam. Ces événements donnent lieu à des images choc dans la presse. L'image publicitaire est de plus en plus présente : l'image prend beaucoup de place. De ce fait, les artistes décident de parler grâce à la peinture.

La société contemporaine et ses images sont au cœur des œuvres de ce mouvement. Ils refusent l'abstraction lyrique **(11)** et la gestuelle. Les artistes souhaitent faire de leur art un outil de transformation sociale.

Dans ce cas, l'image doit être fixe et évoquer une dimension temporelle. Ces artistes ont la volonté de susciter chez les gens un besoin d'expressions et développent ainsi une dimension historique. Ce mouvement est donc basé sur des normes assez bien définies que nous allons tenter d'exposer de façon exhaustive.

**(11)** L'abstraction lyrique se fonde et se construit après la Seconde guerre mondiale, au moment où l'on découvre l'horreur des camps d'extermination. Elle se forge tout d'abord, et essentiellement contre tout art figuratif, particulièrement le réalisme figuratif, contre l'abstraction géométrique ensuite, perçue comme trop systématique.

## FIGURATION NARRATIVE

### 1. L'ASPECT DURÉE ET SON RAPPORT À L'IMAGE FIXE

L'oeuvre doit être la représentation d'un arrêt sur image. L'Impact du cinéma est énorme : la représentation en plan-séquence dans une idée d'organisation de l'espace prend tout son sens. Les artistes mettent alors en place une unité dramatique, une unité de temps au sein du lieu et des actions. On peut représenter plusieurs espaces et plusieurs durées. La dimension du récit est essentielle. La figuration est réaliste, mais le réel ne l'est plus : c'est le développement d'un univers onirique actif. La visée est de construire une fiction à partir d'images fixes

### 2. SUPPERPOSTION DES PLANS

Les artistes tentent de rassembler sur le même support, différentes représentations qui n'ont rien à voir les unes aux autres d'un point de vue visuel, le but étant de créer une confrontation, de créer un impact qui peut parfois retranscrire un certain malaise. Ce procédé fait appel à un imaginaire. La superposition d'images apparaît alors comme une solution pour retranscrire une durée dans une image fixe.

### 3. COMBINAISON DE POINTS DE VUES

Le procédé utilisé est de juxtaposer plusieurs images. Plusieurs éléments à la topologie différente se confrontent sur le même support.

### 4. LA DISCONTINUITÉ NARRATIVE

Certains artistes mettent en place un procédé de narration notamment par le biais d'une participation au récit. Ils établissent en particulier un jeu de construction avec une certaine interaction. Ce procédé est mis en application uniquement dans le but d'effectuer une représentation de la réalité, dans le but de mettre en avant l'actualité et ainsi développer une dimension sociétale importante. « La notion de «jeu» appelle, en effet, la participation mentale du spectateur, libre enfin de ne pas considérer les pièces du jeu comme des objets obéissant à des règles uniques, libre de les faire se répondre les unes aux autres dans un dialogue incessant entre les formes, les grandeurs, les signes et les significations [...]. » Alain Jouffroy (13)

La narration est alors éclatée, créant de multiples entrées et interprétations à l'oeuvre. Ainsi, les genres et les références se mélangent pour créer un visuel hétérogène.

### 5. L'IMAGE DE L'IMAGE

La répétition annule la hiérarchie spatiale : il n'y a pas de sens de lecture pré-défini, il se fait uniquement par le spectateur et est très subjectif. L'oeuvre peut être appréhendée sous de multiples entrées : il y a une unité narrative. Coexistent alors diverses formes de représentation : réaliste, fantastique, imaginaire. L'image devient superposition de plans, combinaison de cadrages, espaces simultanés. La figuration narrative fait appel à celui qui regarde l'oeuvre, en l'incluant dedans.

## ABSTRACTION NARRATIVE

### 1. L'ASPECT DURÉE ET SON RAPPORT À L'IMAGE FIXE :

L'oeuvre n'est pas un arrêt sur image mais au contraire, elle induit un mouvement, une circulation et une mise en réseaux des formes. L'espace est cependant maîtrisé et contrôlé dans le but de l'organiser dans un espace de relation. Il y a des actions visibles, qui sont la conséquence du geste, mais l'ensemble des formes crée des connexions entre plusieurs entités. Plusieurs espaces et plusieurs unités de temps sont mis en avant et dialoguent entre eux de façon continue et circulaire. C'est au centre de ces connexions et des ces différentes dimensions que prend naissance la notion de récit. Dans une même approche, il n'y a pas de figuration mais les représentations relèvent plutôt de l'abstraction, la dimension de réel n'existe plus. On peut aussi parler du développement d'un univers onirique par le fait que l'interprétation de l'abstraction est tout à fait subjective et qu'elle renvoie à un imaginaire qui n'est pas omniscient. Cet univers est donc vraisemblablement actif du fait des mouvements engendrés par divers éléments. La visée n'est pas de construire une fiction à partir d'images fixes, mais plutôt de dégager une notion de récit à partir de plusieurs entités connectées dans une idée de cycle.

### 2. SUPPERPOSTION DES PLANS

L'ensemble des entités est concentré sur un même support, mais elles n'évoquent pas la même sémantique. Les représentations sont elles aussi, différentes. Visuellement, grâce aux différentes aspérités, le contraste est fort et il crée un impact topologique marquant mais paradoxalement, instaurent un espace homogène

qui communique. Cet espace de connexion fait lui aussi appel à un imaginaire par le biais de l'identification et la mémoire collective. L'aspect subjectif est essentiel. Il y a alors plusieurs entrées dans l'image, plusieurs niveaux de lecture grâce à la superposition. C'est ce procédé qui permet ensuite aux connexions de s'établir et donc au récit de se dévoiler en fonction de la mémoire collective. Une fois de plus, l'idée de cycle est primordiale.

### 3. COMBINAISON DE POINTS DE VUES

C'est exactement le même procédé utilisé : on juxtapose plusieurs entités qui ont une topologie fondamentalement différente. En effet, le changement de matériaux paraît être une solution pour mettre en place, d'un point de vue visuel, une combinaison au sein d'un même support. La forme, les matériaux, les représentations et même les contenants de ces entités permettent une diversité topologique intéressante. Tous ces changements au sein d'un même support permettent des variations, voire même des mutations. Le visuel peut donc évoluer par de multiples entrées.

### 4. LA DISCONTINUITÉ NARRATIVE

Le récit est donc progressivement mis en place par le biais des connexions topologiques. Ce récit relève d'une construction formelle qui est participative. En effet, en interpellant la subjectivité du regardeur et sa mémoire, ce que ces formes lui évoquent, on arrive à induire une certaine interaction. Ce procédé est mis en application non dans le but d'effectuer une représentation de la réalité, mais au contraire, de développer un aspect inconscient



(13) *La figuration narrative dans les collections publiques 1964-1977*, de Anne Dary, Jean-Luc Chalumeau, Alain Jouffroy, Sarah Wilson, Somogy éditions d'art, 2006

## BILAN

Les expérimentations plastiques ont permis de découvrir qu'elles relevaient et s'inspiraient directement du mouvement de la figuration narrative, à quelques détails près.

En effet, les procédés convergent vers un même but: la narration participe à créer des images mentales chez le spectateur qui ne les hiérarchise pas. Elles sont toutes connectées entre elles par le biais d'un réseau topologique bien déterminé et visible.

Cependant, la représentation diverge selon quelques aspects. Dans les procédés mis en avant ici, la notion de réalité n'est pas du tout le sujet, mais au contraire, le moyen de s'en séparer pour faire naître une interprétation très subjective. Il n'y a aucune notion de temps mais la notion d'espace, elle, est primordiale. Il n'y a aucun élément figuratif faisant appel à une connaissance ou reconnaissance, mais plutôt une stimulation de l'imaginaire par le biais de l'abstraction. L'invention de la notion d'abstraction devient alors pertinente.

de la mémoire collective. La réalité à proprement parler n'est plus, elle ne rentre pas en jeu dans ce processus. L'abstraction permet de figurer cette réalité dans le but de développer un imaginaire subjectif. Il y a une participation mentale du spectateur, qui va puiser dans ses ressources imaginaires pour collecter des informations topologiques et abstraites. Celui-ci est donc libre de constituer les constructions qu'ils souhaite et de percevoir les connexions qui lui semblent pertinentes.

Le dialogue se met rapidement en place, et permet un jeu mental entre toutes ces formes, ces couleurs. L'espace de connexion est mental. La narration n'est pas éclatée, elle est juste segmentée en plusieurs étapes, en plusieurs entrées. Les interprétations sont multiples et les genres infinis.

---

## 5. L'IMAGE DE L'IMAGE

Il n'y a aucune hiérarchie au sein du visuel, ni spatiale, ni formelle, ni temporelle, et encore moins narrative. Le sens de lecture est libre. Il y a cependant différents sens de lecture et niveaux de lecture. La transparence permet à ces plusieurs niveaux d'enrichir ou appauvrir le récit installé grâce aux connexions topologiques. Cette multiplicité de niveaux permet de faire apparaître la notion de distance critique, qui aborde de fait la notion de subjectivité. La distance critique relève les images mentales du spectateur et les différents niveaux de lecture qu'elle implique. La distance de l'œil du spectateur influe sur sa vision et lui permet de décrire de manière différentes et de saisir différents enjeux au sein de l'œuvre. Ainsi, ce procédé de l'image dans l'image permet de découvrir plusieurs entités de façon successive ou non, dans le but de percevoir une toute autre représentation des images mentales. La narration est à la fois, une cause mais aussi une conséquence directe de cette distance critique : il y a une unité narrative.

❖ Nouvelles  
Fonctions

du  
Motif

# a) PERCEPTION DU MOTIF ET ILLUSION : SYSTÉMISATION, COMPLÉXITÉ, COMPOSITION

C'est dans la spatialité que l'abstraction trouve sa narration. Celle-ci réside dans la répétition, l'accumulation. L'accumulation de signes crée le motif : ce n'est plus la répétition d'un même signe. Il s'agit de créer plusieurs entités qui forment ensuite un tout et c'est ce tout qu'on peut appelé motif. C'est l'illusion du motif. La définition d'Edgard Morin sur la complexité démontre bien cette illusion. En effet, tous les constituants sont différents, mais il faut les voir comme une figure d'ensemble. Il vaut mieux relier que séparer. Le but n'est pas d'établir une connexion entre tous, mais de réussir à créer une connexion qui se fasse en boucle, ainsi l'illusion du motif est respectée. Cette boucle est rétro-active, c'est à dire que son mouvement est infini et effectue un retour sur elle-même. Elle joue le rôle de mécanisme. Le tout ne représente cependant pas la somme des parties, car chacune des parties peut avoir des qualités qui sont évincées par l'organisation de l'ensemble. Ce système est autonome et il interagit avec son environnement. Le motif est donc le résultat du système hologrammatique : la partie est dans le tout, mais le tout est dans la partie. Cette répétition crée un tout qui évoque ensuite dans une seconde lecture une spatialité identifiable. Le motif, afin d'être identifié comme tel, doit évoquer un lieu à travers sa composition, ses couleurs, ses traits et ses formes. Cette spatialité constitue une structure visuelle expressive.

Il existe un rapport nécessaire entre les formes et les couleurs. Les formes, possèdent leurs propres et respectives qualités intérieures, aussi différentes puissent-elles toutes être. Chaque entité possède son propre argument formel, matériel et spirituel. Ainsi, chaque forme est porteuse, à elle seule, d'un message codé qui a pour visée d'entrer en communion avec d'autres formes. Associé à d'autres, cet argument spirituel s'enrichit de nuances. C'est dans cette interaction topologique que la couleur offre tout son avantage. Toutes ces formes sont différentes et proprement différenciées et possèdent chacune une action différente, que chaque individu percevra différemment, en fonction de ses propres constructions mentales subjectives. La composition picturale possède alors une vocation : mettre en place diverses formes subordonnées et juxtaposées dans une logique combinatoire. Ainsi, une grande composition renferme plusieurs autres compositions qui s'opposent ou se ressemblent, voire se rassemblent. Toutes ces compositions se fragmentent mais font partie d'une composition unique. Toutes ces entités subiront un ensemble de transformations, d'altérations et de mutations qui les plieront à cette forme commune. Cette forme perçue, à distance, comme unie, n'existe qu'à travers des jeux de connexions internes de sa propre tonalité interne. L'oeuvre devient peu à peu évolutive, elle expose sa croissance et son épanouissement. Toutes ces formes paraissent posées là, au hasard, sans construction logique. Mais le fait de supprimer ne serait-ce qu'une dite invisible entité, transformerait l'oeuvre dans son intégralité, dans sa musique visuelle et harmonieuse. En plus d'être liées, ces formes sont purement indissociables, une fois qu'elles ont été pensées et réfléchies simultanément.



→ *Portrait de jeune fille (Eva Gouel)* Pablo Picasso, 1914,  
Huile sur toile,  
130 x 96,5 cm

Au sein de ce système formel entremêlé, les formes sont évolutives, modulables et maléables. Ainsi, elles sont aptes à subir toutes les transformations que la composition générale exigera d'elles, elles obéissent à un principe de subordination, dans un paradigme isolé et aimanté, et permettront la réunion de la rythmique et de l'arythmique. Ces formes abstraites qui font la composition générale, sont si formellement voisines, conçues avec le même degré de spiritualité, qu'elles peuvent être considérées comme une seule et unique forme. Le réseau et les connexions établies entre elles permettra de saisir le motif comme un tout, et non comme un signe identique répété de manière hiérarchique et redondante. Le motif imaginé de la sorte offre alors une complexité enrichissante et originale : le «son» intérieur n'est finalement qu'un «son» dominant.

Pour bien comprendre cette idée de redondance dans le motif, prenons l'exemple de cette répétition et appliquons-la à l'échelle de l'individu. À force de répéter les mêmes paroles, les mêmes actes, les mêmes pensées, celles-ci le rendent automate et totalement dénué de sens critique. La répétition le cantonne à la servitude et freine sa capacité à réfléchir, à s'ouvrir, à évoluer. Ses sentiments finissent par donner une impression massive. Il en va de ce même phénomène pour la répétition formelle au sein d'une composition. Ainsi, le motif abstrait illusoire permet de concevoir une oeuvre évolutive et ouverte sur le monde qui l'entoure, en forçant son spectateur à s'inclure intellectuellement et à s'investir dans sa contemplation car la complexité de son système faussement répétitif stimule sa capacité réflexive.



→ *Black Strokes I (Black Lines)*,  
Wassily Kandinsky  
Huile sur toile, 1913.  
129.4 x 131.1 cm.

**W**andinsky évoque la notion de tendances constructives au sein de l'oeuvre picturale abstraite **(10)**. À l'intérieur de cette tendance constructiviste, nous nous intéresserons au groupe de la composition complexe, dans laquelle se combinent plusieurs formes, elle-même originaires d'une forme dite

«mère». Dès lors que ces parties sont confondues, entre le tout et l'entité individuelle, la forme mère n'est parfois pas perceptible rapidement. Elle s'efface pour laisser toutes les entités qui la compose s'épanouir. Vouloir isoler la forme mère, c'est refuser d'accepter qu'elle est indissociable des formes qu'elle engendre. La base intérieure de la composition possède donc une sonorité. Au sein de système complexe, l'ensemble de ces constituants reflète une certaine harmonie, que Kandinsky nomme la composition «symphonique». Si l'on écarte un élément, tout la composition perdra son harmonie et le trouble de l'équilibre s'installera. Comme le dit l'auteur « une composition apparaît alors où s'équilibrent le sentiment de repos, la répétition calme et la répartition harmonieuse de toutes les parties.»

Edgar Morin définit la complexité par son ethymologie : **complexus**, qui signifie tissé ensemble (12). C'est une constitution hétérogène d'une ensemble d'entités qui correspondent entre elles. La notion d'individualité et de multiplicité découlent du système et de la pensée complexe, au sens où l'entend Edgar Morin : «la complexité est effectivement le tissu d'événements, actions, interactions, rétroactions, déterminations, aléas, qui constitue notre monde phénoménal». Si la complexité se présente sous cet aspect, il est presque indéniable de la concevoir en désordre, en chaos, en fouillis. Il est alors nécessaire de mettre de l'ordre dans ce désordre et de hiérarchiser les informations pour faire de ce chaos, un chaos harmonieux. Nous assistons alors au paradigme de la complexité, qui voit son existence entre le certain et l'incertain. Le caractère aléatoire de la création plastique et graphique du motif et un moteur de désordre. Voilà en quoi il est important de clarifier ce mode hasardeux et sélectionner les informations dignes d'être retravaillées par la suite. Ainsi la dimension aléatoire est contrôlée, l'instinct n'est pas frustré à cause de la rigueur, et ces deux antipodes peuvent s'exprimer chacun librement. Comme le suggère Edgar Morin, il faudrait mettre face à face deux paradigmes : la disjonction/réduction face à distinction/conjonction. En effet, il est nécessaire de distinguer les formes sans les isoler les unes des autres, de les comprendre et les percevoir sans entrave au tout, sans le réduire.

«LA COMPLEXITÉ EST EFFECTIVEMENT LE TISSU D'ÉVÉNEMENTS, ACTIONS, INTERACTIONS, RÉTROACTIONS, DÉTERMINATIONS, ALÉAS, QUI CONSTITUE NOTRE MONDE PHÉNOMÉNAL»

(12) *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin, Edition du Seuil, 1990, Paris

Pour approfondir cette notion de système complexe, il faudrait aborder celle de système ouvert. En effet, la définition de celui-ci nous servira à comprendre sa pertinence. Le système ouvert, en plus de combiner ses interactions intrinsèques, les combine avec son environnement. Le système ouvert possède une double action : combiner toutes les entités entre elles et établir des connexions, mais en plus les relier avec leur environnement. L'action est donc simultanément intérieure et extérieure. C'est le cas du motif dans sa nouvelle définition. En effet, celui-ci est un réseau complexe de connexions apposé à un support, une surface, qui est celle du foulard. En plus de créer des relations entre tous ces éléments au sein d'une même surface, les formes vont

*Jaune-rouge-bleu*, ←  
Wassily Kandinsky  
Huile sur toile, 1925  
128 x 201.5 cm



se mettre en relation avec leur environnement, grâce au mouvement du foulard, grâce à la façon de le porter. Le système ouvert possède donc l'avantage de la modularité et de la malléabilité. Le système ouvert peut être façonné par deux entrées différentes : lui-même et les autres. Il offre une multitude de possibilités graphiques et créatrices. La relation avec l'environnement n'est pas qu'une simple dépendance à celui-ci mais une étape constitutive du système. Il doit être pris en compte dans la création, en étant à la fois intime et étranger. La notion de système ouvert amène donc vers une théorie de l'évolution, une oeuvre évolutive, qui prend en compte l'arrivée constante de nouveaux paramètres instables liés à leur environnement. Il se passe alors au sein d'une même surface plusieurs mouvements. En plus d'être un support mobile et personnalisable, le foulard offre la possibilité d'expression entre systèmes et éco-systèmes. Le système ouvert est un bouillon de culture, fait de diversités fécondes. En plus d'être un système ouvert, le système au sein duquel le motif abstrait évolue, sur le foulard rapellons-le, est également un système auto-organisateur. En effet, en intégrant son environnement, il devient ouvert. Mais conjointement, il est une individualité seule : le foulard, l'objet. Le motif interagit avec toutes les entités qui le composent, mais interagit aussi avec l'objet sur lequel il est apposé : le foulard. Mais le foulard interagit lui-même avec son porteur, et donc son environnement. Nous sommes alors face à ce que nous allons appeler une tri-interaction. Il en découle une réaction en chaîne.

Ce système est ouvert à l'échange qui accompagne son progrès, et prend en compte divers paramètres comme l'occasion de s'enrichir. Le système auto-organisateur est donc une entité seule, à la recherche de matières à se développer, qu'elle trouve dans le contact avec son environnement. Ce système bien particulier dans lequel évolue le motif, nous allons donc l'appeler le système auto-organisateur tri-interactif ouvert : il ne peut se suffire à lui-même, il ne peut s'achever. La notion d'évolution est constante. Ces interférences, ces émergences, sont des phénomènes constitutifs de l'objet, et développent ainsi plusieurs réseaux de relations, au sein de l'objet et dans son intimité avec l'environnement.

**A**u sein de cette systémisation complexe, il existe et persiste une relation ambiguë entre l'ordre et le désordre. En effet, la dimension aléatoire de la création graphique crée des éléments qui gravitent autour d'une composition générale. Cette dimension chaotique entraînée par l'aléatoire peut être prise, paradoxalement, par un système d'organisation. Elle va instaurer un équilibre qui prend en compte des phénomènes désordonnés nécessaires à la production d'éléments ordonnés, qui eux-mêmes participent à l'élaboration de l'ordre. Ainsi, la relation entre ordre et désordre est intimement proche. L'ordre devient la conséquence du désordre. Ce système complexe prouve alors dans son sens plus large, la relation entre complexité et solidarité.

**E**nfin, ce système se révèle être une stratégie. Il met en oeuvre une situation aléatoire lors de sa conception et une entité abstraite pour confronter des éléments adversaires d'un point de vue typologique. Ces derniers sont amenés à se modifier au sein d'une oeuvre évolutive, étant sollicitée par un individu.

# ÉTUDE DE L'APPLICATION DU MOTIF AU FOULARD : ASPECTS CULTURELS ET RITUELS

**K**andinsky ouvre le chapitre des tendances **(13)** en expliquant que, la chasse aux normes et aux règles, en matière d'esthétisme et signes extérieurs visibles, ne permet l'épanouissement de l'individu et le bride dans l'expression de sa créativité. L'enjeu de l'application du motif au foulard est alors de créer un motif intemporel, qui n'obéit à aucune règle puisqu'il est une création de l'esprit, création unique au cœur de repères spacio-temporels établis de façon collective mais dont l'expression et la naissance sont purement subjectives.

**I**l est d'usage d'expliquer l'étymologie du mot « foulard » par le provençal « foulat » : ce terme qui signifie « foulé » désignerait une pièce de drap léger. Cette appellation fait référence à la technique du foulage : avant l'invention des machines, on foulait les textiles au pied. Cela permettait d'assouplir la laine ou de resserrer les fibres du drap. L'emploi du mot « foulard » dans la langue française est attesté au XVIII<sup>ème</sup> siècle, bien que le terme « fichu » soit préféré lorsqu'il s'agit de désigner une pièce d'étoffe couvrant les épaules ou la tête. C'est au siècle suivant que le mot « foulard » est pleinement employé, reléguant le fichu à un rang plus populaire. Car le foulard désigne plus largement toute étoffe de soie, que seules les femmes aisées peuvent se permettre de porter.



Le foulard est un accessoire d'ornement ou de protection: il ajoute de la couleur, des motifs qui manquaient à un ensemble. Chaque culture a inventé sa propre façon de porter des étoffes : la toga romaine, le sari ou le turban indien. Son port soulève un paradigme important : sa fonction est-elle d'embellir et donc de montrer, ou est-elle celle de dissimuler une partie du corps. Est-il un accessoire de camouflage ou un accessoire ostentatoire? C'est en analysant plusieurs cultures liées à cet objet que nous tenterons de comprendre sa fonction aujourd'hui. Le foulard est-il un choix ou une obligation ?

Foulard Hermès et collier ←  
Alexander McQueen



## CULTURE & RELIGION

### RELIGION JUDAÏSTE

Dans le judaïsme les femmes juives mariées doivent traditionnellement porter le Tichel qui couvre les cheveux. Les hommes eux portent le Tlith pour les jours de prières principalement, c'est un grand tissu qui va être enroulé autour de la tête. Un peu comme un chèche.

### CHEZ LES SIKH

En Inde, les Sikh portent le turban, les hommes principalement portent un immense turban sur la tête dans les cheveux. Il mesure plusieurs mètres, il faut apprendre à le porter, les jeunes garçons apprennent cet art dès le plus jeune âge.

### RELIGION CHRETIENNE

Dans la Rome antique, le foulard était porté par les femmes mariées signe d'humilité, cette tradition a été oubliée. Les prêtres eux continuent de porter l'étole.

LE FOULARD ISLAMIQUE



→ *Fetishism in Fashion*,  
Lidewij Edelkoort et  
Philip Fimmano,  
Chapitre Anonymous  
& Veiled  
Edition Frame Publishers  
BV, 2013, Londres



→ *Thobe* de la tribu Harb à épaules en patchwork porté avec voile facial en soie jaune brodé de perles, région de Médine, Arabie Saoudite



→ *Thobe* de la tribu des Sulaim avec applications, broderies et perles métalliques, littoral de la mer Rouge, Arabie Saoudite

Le foulard a une place particulière et importante dans l'Islam, il est placé sur la tête pour couvrir les cheveux tout en laissant le visage apparent. Ce foulard se nomme également le « hijab » en arabe et peut-être différent d'un pays à un autre, dans sa forme et sa manière d'être porté. L'Islam considère la femme comme étant une perle qu'il faut préserver précieusement, ainsi le voile permet de couvrir la tête ou bien le corps pour cacher ses attraits. Le foulard est une protection pour les femmes et pour ne pas attirer les regards, les tentations et plus simplement les ennuies ou les agressions. Certaines traductions et interprétations du Coran recommandent aux femmes de porter le voile par pudeur et pour se protéger. Le voile Islamique de nos jours est également porté afin d'incarner les valeurs fondamentales de l'Islam par des caractéristiques externes, tel que les vêtements. Selon les pays, les civilisations et les courants religieux, le voile Islamique change de forme et de couleur. Chaque pays de l'Islam finit par avoir ses propres tenues qui le caractérisent. Par exemple en Iran, le voile porte le nom de *Tchador*, qui est un voile simple qui ne couvre pas le visage ni même les vêtements. En Afghanistan ou dans certaines régions du Pakistan et d'Inde, le voile s'appelle *Tchadri*. Il se pose sur un pantalon et recouvre une partie ou la totalité des jambes et une partie des bras. La *Burka* est en quelque sorte un *Thadri* encore plus long et couvrant, jusqu'aux pieds et aux mains. Le *Niqab* couvre le visage à l'exception des yeux, il est porté au Moyen Orient ou en Asie du sud-est.



→ *Fetishism in Fashion*,  
Lidewij Edelkoort et  
Philip Fimmano,  
Chapitre Anonymous  
& Veiled  
Edition Frame Publishers  
BV, 2013, Londres



→ Femme ouzbek vêtue  
d'une *paranja*, encore  
porté comme voile par  
quantité de femmes  
ouzbeks

LE TURBAN



→ Photographie de Hans Feurer, 2013

Appelés *turban* mais également *safa*, *paag* ou même *pagri*, ils constituent une des pièces essentielles du costume masculin traditionnel que l'on retrouve énormément au Rajasthan. Au point qu'autrefois, ne pas en porter en public, à moins d'être de la classe des Intouchables, était signe de mauvais œil et l'homme ayant oublié son *safa* n'était pas le bienvenu où qu'il aille. C'est un couvre-chef constitué d'une longue écharpe qui est enroulée plusieurs fois autour de la tête afin de la recouvrir entièrement. Dans certaines cultures le turban peut-être constitué de plusieurs pièces de tissus différentes. Le turban symbolise l'importance culturelle et spirituelle notamment des populations du golfe Persique car il est étroitement lié à la religion du sikhisme. Mais dans d'autres civilisations il peut être un objet plus pratique, comme le Touareg au nord du Mali, qui est utilisé pour se protéger du soleil. Les Indiens portent également le turban pour des raisons culturelles. La couleur du turban n'en fait pas pour autant un accessoire de mode et ses couleurs et le nouage nous informent sur la profession, la position sociale, la région, la situation sentimentale et matrimoniale ainsi que bien d'autres aspects de la vie de celui qui le porte. Par la manière dont elle est enroulée et drapée, par sa forme, son volume et sa couleur, cette bande d'étoffe d'environ 9 mètres de longueur sur 1,20 m fournit aux initiés des indications assez précises sur l'homme qui porte le turban. En 1930 le turban se modernise et devient un accessoire de mode sous l'influence de la créatrice Elsa Schiaparelli. Le turban est alors un signe d'élégance et de charisme, que les designers comme Jean-Paul Gautier et Jason Wu se sont emparés. Il permet de mettre une touche exotique et orientale dans un «look» plus urbain. Le turban est loin du long foulard traditionnel qui pouvait atteindre jusqu'à 5 mètres. Il est maintenant disponible en petite bande de tissu légère et souple. Il peut être élastique ou bien même cousue de manière à faire un cercle prêt à l'emploi. Le turban est devenu moderne et pratique, féminin et élégant.



→ *Bloom, a horti cultural view*,  
issue 06, adornment, Lidewij  
Edelkoort



→ *Mahmad Niyaz,*  
*L'Homme à la rose,* Roland  
et Sabrina Michaud,  
1967, Afghanistan



→ Photographie de Hans  
Feurer, 2014





→ Jean Paul Gaultier  
Collection prêt-à-porter  
Homme  
Printemps /Ete 2013

## RELI- GION & PUB

**A** travers une iconographie précise, et en nous efforçant d'étudier les tendances contemporaines liées au port du foulard, le turban est indéniablement devenu un accessoire de mode. Il garde bien entendu toutes ses connotations religieuses et culturelles, même s'il s'est ouvert à une nouvelle forme, plus coquette dirons-nous. Il garde toute sa dimension spirituelle et revendicatrice, mais s'est popularisé et même mondialisé : il est le reflet d'un exotisme certain dans le domaine de la mode. Le foulard islamique, lui, est plus controversé. En effet, dans une société occidentalisée et prônant la laïcité, le foulard conserve toute sa dimension religieuse. Il ne devient pas, au même titre que le turban, un accessoire de mode, son port soulevant de nombreuses polémiques. Il n'y a que la marque très célèbre H&M qui a osé, en 2015, offrir l'image d'une femme voilée lors d'une campagne publicitaire, se mélangeant à d'autres iconographies diverses et variées. L'enseigne offre donc une nouvelle image et souhaite élargir sa clientèle à l'Orient. Elle

propose la transformation d'un acte religieux et ostentatoire en un acte de coquetterie. Une fois de plus, cette campagne n'a pas fait l'unanimité et a été violemment critiquée. Il est alors important de comprendre l'enjeu de ce genre de marché : l'héritage religieux est indéniablement présent dans le port du foulard. Est-il alors possible d'exclure la dimension religieuse dans des choix stratégiques de communication ? Pouvons-nous considérer ces orientations dans notre posture de designers ? Mes orientations textiles étant très claires et mes positions théoriques défendant cet accessoire de mode, pourquoi faire une distinction dans son port, peu importe quelle valeur il prône ? Il est alors selon moi, inutile d'alimenter un débat religieux omniprésent dans nos sociétés. Qu'il soit porté à la façon d'un turban, qui aide à cacher des parties du corps par convictions, qu'il soit porté à la manière de travailleuses ouvrières, l'important est qu'il existe et qu'il soit revendiqué comme un accessoire de mode.

H&M



→ H&M, agence Reuters,  
2015

AIR  
FRANCE



→ France is in the air, Air  
France, agence BETC, 2017

**A**u siècle dernier, le foulard est devenu un accessoire très populaire en Occident, car il était une alternative au chapeau que les femmes respectables se devaient de porter en public pour ne pas paraître tête nue et donc renvoyer l'apparence d'une femme suffisante. Au cours de la seconde guerre mondiale (39-45), des magazines conseillaient aux femmes se couvrir d'un turban si elle n'avaient pas suffisamment de tickets de rationnement pour se vêtir d'un chapeau. Le foulard était donc un moyen de se vêtir et a progressivement remplacé le chapeau des femmes respectables: c'est donc un accessoire noble avec un fort héritage, synonyme de haute société.

Reconcentrons-nous sur l'Occident, l'Europe et les Etats-Unis, à partir de la première moitié du XXe siècle. Le foulard est considéré comme un accessoire de mode à part entière, au même titre qu'un sac à main. Les créateurs de mode commencent à s'y intéresser car il paraît être un support de décoration et d'innovation ou même de commémoration. Il existe de nombreuses cultures où ne pas se couvrir la tête et les cheveux est considéré pour une femme comme un manque de modestie. Et aujourd'hui, comment est-il considéré en Occident, est-il exclusivement dédié aux femmes ?



→ Christian Lacroix, soie, 1990



→ Jean Patou, soie, 1960

Porter un foulard peut aussi endosser le rôle de protecteur : il tient chaud et protège les cheveux. Dans certaines régions de l'Europe de l'est ou de l'Europe du nord, le foulard couvrant la tête des femmes qui travaillaient dans les champs, font partie du costume traditionnel. À ce même titre, les femmes qui travaillaient dans des usines de munitions, pendant la seconde guerre mondiale, se paraient d'un foulard pour ne pas avoir les cheveux pris dans les machines.

Son histoire évolue au grès des époques pour devenir, dans les années 1950, une icône de style dont les créateurs de mode usaient pour faire valoir une marque, grâce également aux vedettes de cinéma qui hissent cet accessoire au rang de désirable.

Étonnamment, les foulards ont aussi pu devenir un support publicitaire. En effet, l'industrie du tourisme et le monde du spectacle ont utilisés le foulard comme identité de marque. Des compagnies aériennes ou des hôtels de luxe éditaient leur propre ligne de foulards portant leur nom.

Les foulards sont ainsi des témoignages historiques et leur héritage est aujourd'hui très important pour comprendre son port ainsi que les envies des individus. Comment peut-il devenir innovant aujourd'hui? Comment peut-il continuer son évolution et l'ascension de son utilisation ? Les foulards sont de précieuses archives qui reflètent l'évolution de nos sociétés.

## CARRÉ D'ARTISTE

Il existe alors plusieurs catégories de foulards, dont la principale semblerait être les carrés d'artistes. Le foulard sert alors de support à une oeuvre originale, signée et spécialement conçue à cet effet ou à la reproduction d'une oeuvre ou d'un tableau. Les dessins créés par un artiste sont une catégorie de foulard parmi les plus originales et les plus recherchées, voire les plus collectionnées. Lors de la seconde guerre mondiale, tout le monde a pu souffrir des conséquences économiques : les artistes qui ne parvenaient pas à vendre leurs tableaux, comme les éventuels clients ou collectionneurs dont le revenu ne donnait pas la possibilité d'accéder à ce genre de bien (qu'était un tableau originel). Le foulard a donc été rapidement une solution pour ces deux genres d'individus : les artistes pouvaient vivre grâce à leurs ventes de foulard et l'accessibilité à des oeuvres d'art restait facile grâce à l'édition de foulard d'artistes. Ceux-ci pouvaient alors vivre de leur art et les gens pouvaient posséder une oeuvre. La maison Ascher Ltd était l'une des premiers fabricants de foulards en collaboration avec des artistes. Cherchant de nouvelles propositions économiques et innovantes au sortir de la guerre, les dirigeants de cette société eurent l'idée de demander à des artistes renommés de créer des motifs pour des foulards carrés d'un mètre de côté qui furent par la suite baptisés «carrés d'artistes». Des artistes comme Henri Matisse ou Jean Cocteau travaillèrent avec eux pour mettre au point des techniques d'impression capables de restituer précisément le rendu d'une oeuvre d'art. Ces oeuvres d'artistes étaient réalisées en série limitée ce qui les rendaient d'autant plus précieuses et gage de qualité. Le nombre d'exemplaires d'un modèle variait généralement entre 200 et 600 exemplaires. Dans de nombreuses expositions d'artistes, ces carrés étaient présentés au même titre que leurs tableaux, et même parfois encadrés.

Cette scénographie de l'objet du foulard lui accorde alors une dimension particulière qui jouit alors du même statut prestigieux que celle d'une oeuvre d'art, d'un tableau originel. Mais cette dimension ne serait-elle pas encore plus présente si cette oeuvre d'art était véritablement unique et créée et réfléchie en fonction de chaque individu? Ne serait-ce pas accroître son pouvoir attractif si une personne était la seule à porter cette oeuvre d'artiste conçue sur-mesure ?

Ce phénomène des carrés artistiques a alors entraîné une vague de création dans ce sens. La tendance des imprimés «picturaux» était née. Ce style artistique allait longtemps rester à la mode et même inspirer divers champs d'application de ces motifs tels que les tapisseries ou tissus d'ameublement.

*Garbo's Eyes*, ←  
Cecil Beaton, soie, 1960



Tous les artistes créateurs de foulards n'ont cependant pas eu l'opportunité de signer de leur nom leur création textile. En effet, la catégorie des créateurs textiles regroupe des artistes qui se destinent particulièrement à la création de motifs appliqués au textile et d'autant plus au foulard. Ces créations sont souvent éditées grâce à de grands fabricants qui leur donne la possibilité de les imprimer et de les commercialiser. Leur style doit alors être identifiable et reconnaissable entre tous les créateurs de foulard pour trouver un potentiel commercialisable. L'importance d'établir un positionnement créatif est alors déterminant dans la création du foulard. Très peu de ces créatifs ont eu la chance de s'installer à leur compte. Les seuls qui ont pu le faire possédaient une réelle identité graphique et picturale, comme c'est le cas de la créatrice Tammiss Keefe, qui, après avoir travaillé pour un atelier de création textile à New-York, s'installera à son compte dans cette même ville dans les 1940. Elle réussit à s'attirer la clientèle des plus gros fabricants textiles grâce à ses créations originales, humoristiques et fantaisistes, à base de caricatures d'animaux ou de monuments américains. Ses créations eurent un grand succès commercial grâce à des créations clairement identifiables.

*Cowboys*, ←  
Tammiss Keefe, soie,  
1951



*Kangaroo*, ←  
Tammiss Keefe, soie,  
1947



→ *Handkerchief Acrobat Poodle Hankie*, Tammiss Keefe, soie,  
1954



→ *San Fransisco*, Tammiss Keefe, soie, 1981

## FABRI- CANTS TEXTILE

La catégorie des grands fabricants textiles a réellement impulsé le port du foulard dans les années 1950 en Occident. Souvent britanniques, ces grandes industries centralisent toute la conception du foulard : elles possèdent des créatifs en interne mais sont aussi capables d'assurer la production de leurs foulards en les imprimant elles-mêmes. Elles possédaient également un point de vente à leur nom. Depuis l'émergence de ces grandes industries du textile, le foulard est devenu plus accessible et moins coûteux, il était désormais ouvert au public de masse. Ayant un héritage britannique au niveau de leur confection, les créations restent accessibles mais qualitatives. L'exemple le plus parlant à ce niveau est celui de l'entreprise «Liberty», qui a fait des ses foulards un produit devenu progressivement phare dans les années 1930. En effet, cette entreprise a débuté son activité avec des produits et objets importés de l'Orient. Progressivement, les employés de ce petit magasin ont perçu la tendance grandissante des foulards et ont décidé de sortir un modèle exclusif par an. La maison se mit à dessiner des foulards aux décors inspirés de l'Égypte et de l'Orient, répondant ainsi à la tendance à l'exotisme de cette époque. Imprimés à la main, ces foulards n'étaient produits qu'en nombre limité. Dans les années 50, Liberty commença à diffuser chaque saison un catalogue dédié exclusivement aux foulards. Aujourd'hui, Liberty continue de servir de vitrine aux jeunes créateurs textiles sortis des grandes écoles londoniennes : les foulards occupent un tiers du rez-de-chaussée de son magasin phare à Londres, qui a d'ailleurs accueilli plusieurs expositions de foulards au fil des années.

→ *Hera*, Arthur Silver pour Liberty, soie, 1887, réédité en 1975

→ Liberty, soie, 1930

A ce jour, la plupart des maisons spécialisées dans la fabrication de foulards ont malheureusement disparues. En effet, dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, porter un foulard cessa d'être une question d'étiquette et le foulard devient uniquement un accessoire de mode. À partir de ce moment-là, les fabricants de foulards qui continuèrent à prospérer furent ceux qui commercialisaient leurs foulards avec d'autres articles de mode et réussirent à faire de leur nom, une marque de luxe.



Dès lors que le foulard, guidé par cet héritage, devint, grâce aux grands fabricants textile, à être un objet de mode incontournable, des grandes maisons de couture commencèrent à y prêter intérêt. Au même titre que les parfums de grands couturiers, les carrés de soie ont pu permettre à des femmes au budget limité de goûter au luxe et au prestige de grandes marques. Nous pouvons notamment citer l'exemple de la collaboration entre Sonia Delaunay et Coco Chanel

Que peut-on garder de cet héritage et quelle est la part de l'innovation ? De quelle manière réactualiser le port du foulard pour qu'il ait le même succès commercial qu'il a toujours connu ?

En dehors de l'aspect religieux et ethnique, l'aspect culturel est important pour comprendre l'évolution du foulard et saisir les enjeux contemporains. La mode masculine s'est aussi emparée de cet accessoire dans un style de «baroudeurs», ou tout simplement en le portant dans le col de chemise. Nombreuses sont les façons de le porter et leur port est parfois porteur de symboles forts : le chèche négligemment passé autour du cou des aspirants baroudeurs et des grands reporters de télévision, le bandana (ou foulard de cow-boy), autrefois porté autour du cou par le chanteur Renaud et envue également dans la poche arrière d'un jean, (symbole d'homosexualité dans les années 80), sont autant de vecteurs est porteurs de messages et de symboles. Le foulard de pirate, emprunté par les rappeurs et parfois révélateur d'une appartenance à un gang. Le foulard rouge des gardes rouges et des pionniers, au temps où il y avait des mouvements de jeunesse et des pays socialistes, et enfin le foulard scout, porté depuis un siècle par les millions de scouts du monde entier, sous la forme d'un triangle bicolore, roulé et maintenu par une bague en cuir, sont des exemples très présents que nos sociétés occidentales connaissent et reconnaissent. Le port du foulard masculin est alors d'un point de vue historique, religieux, culturel et tendance, aussi important que le port du foulard féminin, plus associé aujourd'hui à de la coquetterie. Il est donc important dans l'élaboration de ce projet, de s'adresser autant aux femmes qu'aux hommes, même si nous devons reconnaître qu'aujourd'hui, la cible principale est une cible féminine.



**C**oncentrons-nous alors sur le foulard de femme, plus commercial, qui se situe sur un axe modestie-coquetterie. Quelle que soit sa position sur cet axe, il s'agit toujours de cacher ou de mettre en valeur. En France, le port du foulard islamique est sujet à controverses. On pourrait penser qu'il est facile à distinguer entre le traditionnel fichu fleuri des paysannes marocaines et le hidjab militant. Mais ce n'est pas si simple, puisque le foulard militant comprend aussi bien la version beige ou grise qui couvre le front et les joues et qui a le pouvoir d'enlaidir n'importe quelle femme, que la version bicolore avec une sorte de chignon, qui peut être extrêmement gracieuse.

**D**ans les moeurs, le rapport entre le foulard islamique et le foulard à la parisienne est très éloigné. Mais pourtant le foulard à l'orientale et le foulard à l'occidentale ont la même origine. En effet, il y a 3 000 ans, pour qu'une femme soit qualifiée d'honorable et digne, que ce soit au Proche-Orient et autour de la Méditerranée, il a été nécessaire que la principale concernée porte un voile. Et cela bien avant l'invention du christianisme et de l'islam, même s'il a été repris par les deux religions. En France, il y a moins de quarante ans, les femmes se couvraient encore la tête pour entrer à l'église : dans la maison de Dieu, on cache sa chevelure en signe de soumission. Plus contemporain le foulard à la parisienne a des origines à la fois aristocratiques et paysannes, mais son entrée dans la mode date des années 1920.

**Q**uoi qu'il en soit, le principe a rapidement inspiré les stylistes : conçu comme un carré de soie ou de coton destiné à couvrir la tête, le foulard a retrouvé ses lettres de noblesse, alors qu'il était plutôt associé à l'habillement populaire jusque là. Hermès, Versace et bien d'autres maisons de renom ont réussi à transformer ce bout d'étoffe en accessoire hautement raffiné. Aujourd'hui, le foulard en soie ou en coton est un élément incontournable de la garde-robe, tant pour les femmes que pour les hommes.

# PORT DU MOTIF : DE L'ORNEMENT- TAL À L'ÉPIDERMIQUE

**L**e motif, dans sa définition classique n'a de rapport avec l'homme que dans sa dimension symbolique en tant que représentation. Comme abordé dans la partie historique du motif, il possède des dimensions religieuses, spirituelles, et peut être vecteur de traditions. Cependant, en terme d'appropriation du motif, d'appartenance propre, le motif classique n'est pas vecteur d'histoire personnelle. L'ornement, lui, amène cette dimension. Le motif ne devient ornemental que dans le cas où il est porté. C'est donc la fonction du foulard : le motif n'orne l'individu que s'il est porté grâce au foulard. Pour appuyer cette théorie, Adolf Loos dans son ouvrage *Ornement et crime* **(14)**, va à l'inverse de celle-ci. En effet, selon lui, l'ornement n'est plus lié à notre culture, et donc superflu. Il ne voit pas l'intérêt de créer un nouveau vocabulaire ornemental puisqu'il est superficiel et n'amène rien en terme de modernité. Cependant, nous sommes d'accord au moins sur un point : il est superficiel car il n'a aucun rapport avec nous, il n'a pas de connexions humaines, pas de rapport avec l'ordre du monde. S'il n'a pas de rapport avec l'individu, il n'est pas capable d'évoluer. Nous sommes donc bien d'accord sur le fait que s'il y a ornement, il y a une dimension humaine. D'où la nécessité de créer un ornement qui soit en relation directe avec l'homme, qu'il soit à son image et créée à son initiative.

**(14)** *Ornement et crime*, Adolf Loos, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, 1988, Edition Payot & Rivages, Paris

**S**elon la définition d'Oleg Grabar, dans *L'ornement, formes et fonctions dans l'art islamique* (15), l'ornement constitue toute décoration qui n'a pas de référent en dehors de l'objet sur lequel elle se trouve, nous aide à comprendre quel est le référent de l'ornement. Dans notre cas, l'ornement est la valeur du foulard, et en dehors de ce foulard il n'existe pas. Le motif n'est pas une décoration, car selon cette même définition la décoration est tout ce qui est appliqué à un bâtiment ou à un objet, qui n'est pas nécessaire à sa stabilité, à son utilisation ou à sa compréhension. Or, le motif personnellement créé, a besoin de l'individu pour être compris, en fonction de ce que ces motifs lui évoque. Le motif n'est pas ornemental, c'est le foulard qui l'est. La perception visuelle est alors une nouvelle notion importante à aborder : c'est l'acte qui consiste à regarder des objets et conduit à les comprendre. La perception porte sur des attributs qui peuvent être iconophores : portant des significations identifiables, démontrables et indiscutables, formels: mettant en jeu des combinaisons de formes et de couleurs, expressifs qui conduisent à une série de jugements. Le but est de faire appel à des connaissances visuelles : dans le cadre du motif abstrait, spatial, aléatoire et narratif, celui-ci est perçu comme une décoration plus qu'une représentation d'une réalité quelconque. Ce type de motif ne fait, fondamentalement, aucunement référence à un élément extérieur. Comme prouvé précédemment, il fait écho à la mémoire collective et à la distance critique de chacun : voici son seul et unique référent. Il se réfère à la mémoire et fait écho à des souvenirs de perception. Sa fonction est de parer de beauté un objet. Le motif est un ornement, mais en mouvement, porté et dans une optique d'appropriation et de personnalisation, le motif annule sa fonction ornementale, par le fait de la transformation par un sujet de sa propre initiative. La qualité originelle du motif est modifiée car la perception visuelle formelle est modifiée, par le biais de combinaisons formelles et colorées.


(15) *L'ornement, Formes et fonctions dans l'art islamique*, Oleg Grabar, Edition Flammarion, collection Idées et Recherches, 1996, Paris

« L'ORNEMENT DÉSIGNE  
 DES MOTIFS OU DES  
 THÈMES UTILISÉS SANS  
 ÊTRE INDISPENSABLES À  
 LA STRUCTURE OU À LA  
 FONCTION DE L'OBJET  
 MAIS DESTINÉS À SON  
 EMBELISSEMENT »

Orner ou décorer définit l'ajout d'un élément à un sujet, sans vraiment décrire la nature de ce qui est ajouté. Définition de l'Encyclopedia of arts (16): l'ornement « désigne des motifs ou des thèmes utilisés sans être indispensables à la structure ou à la fonction de l'objet mais destinés à son embellissement ». L'ornement différencie la structure et la fonction de l'embellissement. L'ornement porte la beauté et l'apporte avec lui, il est un outil d'esthétisme, son apogée. Sa fonction est de venir sublimer un objet, comme si cette qualité manquait à l'objet pour finaliser le processus de création. Il constitue un but, sans lequel l'objet ne pourrait sépanouir d'un point de vue esthétique. Selon Shakespeare (17), l'ornement exprime la beauté et agit sur le spectateur comme une séduction, dégageant une attractivité puissante qui l'attire vers lui. La nouvelle définition du motif, qu'il évoque comme principalement abstrait et illusoire, correspond-elle avec celle de l'ornement? Il ne peut être superficiel car il évoque une spatialité et fait référence à une démonstration affective. Il est le coeur de la construction individuelle. Il permet à l'objet de se construire et d'évoluer. Il ne peut posséder un caractère futile, ce serait, sinon, comme admettre le caractère futile de la mémoire collective.

(16) *Encyclopedia of Art* (4 Volume Set) 1st Edition, Ann Landi, Edition Schirmer, 2001

(17) *Shakespeare, les feux de l'envie*, René Girard, Edition Grasset, 1990, Paris



**I**l est le reflet de la créativité de chacun. Sa fonction ne se résume pas à être porteur de beauté. Cette qualité esthétique est indéniable, le motif apporte une dimension de beauté indiscutable et schématiquement, s'il apporte de la beauté, il provoque une sensation de plaisir. L'aspect attrayant du motif consiste à le considérer composé de formes enjouées qui provoquent ensuite la dimension de plaisir. Le foulard est alors l'habillement riche d'esprit, c'est l'habillement de l'être indépendant.



**S**elon Kandinsky (16), la source primaire d'inspiration de l'ornement était la nature. L'abstractisation de cette nature rend alors l'ornement dépourvu de toute figuration et toute référence tout à fait notable. Les formes ainsi que les couleurs ne sont alors pas traitées d'un point de vue purement extérieur, mais deviennent peu à peu des symboles, évoluant d'un objet purement figuratif à un objet abstrait. L'ornement a perdu de sa valeur significative dans son rapport au monde extérieur, mais garde tout son potentiel expressif. Kandinsky, au moment où il a écrit son ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture* en particulier, en 1912, abordait le terme d'ornement mais ne le voyait pas s'épanouir autrement qu'en puisant son inspiration dans la nature et dans la forme organique. Cependant, en tant que penseur avant-gardiste, il incite la création de l'artiste à dépasser ce stade purement ornemental et parfois figuratif, et l'émancipation de ces règles. L'association de formes et de couleurs diverses, et parfois même de façon aléatoire, aide l'artiste dans le détachement de cette représentation. Cette liberté de création est alors liée à l'intuition et à l'instinct. Il donne à cette notion d'intuition, une importance capitale quant à la qualité du résultat obtenu.

**L**a notion de «beau» et donc d'esthétique, renvoie à deux entrées simultanées : le beau intérieur et le beau extérieur. Le beau intérieur nous pousse vers une nécessité intérieure et une réflexion personnelle, une introspection. Cette quête du beau intérieur n'est possible qu'une fois les conventions habituellement et communément admises du beau, ignorées. Cependant, l'homme n'est attiré que par le beau extérieur et ses preuves matérielles esthétiques. C'est dans la dialectique entre ces deux notions que celle de l'ornement fait son apparition : celui-ci prétend alors à joindre ces deux inverses pour que l'un ne soit plus que le reflet de l'autre. L'ornement est alors un prétexte au refus total des formes habituelles du beau, en favorisant l'expression du beau intérieur, dans le but d'épanouir le beau extérieur. Il rend possible la manifestation de sa personnalité.

**A**dolf Loos, dans ce même ouvrage (17), développe la théorie selon laquelle l'ornement appliqué à un objet d'usage, rend cet objet obsolète et destiné à mourir, car étant soumis à la mode, sa destinée est forcément fatale et cet objet est voué à mourir plus tôt. Il va s'en dire que notre théorie ne va pas dans ce sens. En effet, si l'ornement est appliqué à un objet d'usage comme le foulard, (objet d'usage mais aussi esthétique), l'ornement a été créé à partir d'un nouveau langage corporel et esthétique, mais surtout personnel. Il n'est donc absolument pas soumis au phénomène de mode car sa qualité esthétique, elle, est intemporelle. Elle n'est que le reflet d'un nouveau vocabulaire créatif qui est propre à chacun. Pour aller encore plus loin, l'ornement n'est absolument pas destiné à mourir, mais bien au contraire, il est destiné à évoluer, à grandir, en fonction de l'investissement personnel que chacun est prêt à y mettre. Un tel ornement ne peut mourir ou rendre l'objet obsolète. Non, il le rend actuel, et moderne, sans aucun encrage temporel.

**A** cet instant alors, tout ce que nous pouvons dire c'est que l'ornement n'est pas un motif, ni une manière de représenter un motif, bien qu'il puisse être l'un et l'autre. La fonction de l'ornement n'est pas encore très claire, mais son lien intime avec le motif est indéniable. L'ornement semblerait être le présentoir du motif. C'est la combinaison de ces deux notions qui nous amènera vers un troisième terme qui englobera les deux dans une appréhension totale. L'aspect attrayant de l'ornement réside dans le l'approche sensorielle de celui-ci. En effet, l'objectif est de voir dans l'ornement des formes enjouées dotées de la faculté de faire plaisir. Cette théorie suppose que ces formes sont vivantes, qu'elles respirent facilement. En résumé, le motif ne représente pas l'ornement, il le présente. Le motif se combine à l'ornement dans le but rendre vivante les formes grâce à l'abstraction, mais aussi, grâce à l'intervention de l'homme dans la création de ces motifs. Ainsi, les formes font écho à la mémoire de l'individu, elles l'ornementent et l'embellissent. Cependant, pour prendre vie, ces formes nécessitent une troisième notion manquante, celle abordée précédemment, pour conjuguer les deux, qui pourrait être celle du mouvement.


Une surface ornementée est chargée de significations, le motif ancré dans cette surface peut alors transformer la fonction même du support. Dans notre cas, le motif étant appliqué au support du foulard, ces deux surfaces (le motif et le foulard) prennent vie dans le mouvement. Ces deux surfaces, alors vivantes, se portent de façon profondément intime avec l'individu qui les revêt. Tout d'abord, il se parre de sa propre création, mais aussi il choisit de les porter proche de son épiderme. Pour que ce nouvel épiderme prenne vie, il faut que l'utilisateur projette sur cet objet du foulard sa mémoire, et qui lui soit attaché. Il s'établit alors entre l'objet et son utilisateur un dialogue progressif qui se nourrit l'un de l'autre, et qui modifie autant l'utilisateur que l'objet lui-même. Comprendre un objet, et surtout entretenir avec lui des relations d'ordre physiques, sensorielles et psychologiques, c'est développer son caractère affectif. Comme le souligne Oleg Grabar, ces relations entretenues avec l'objet sont même des «relations d'amour». Il cite alors l'une des plus célèbres discussions philosophiques sur l'amour : *le Banquet de Platon* (18).

## LE BANQUET PLATON

«Les convives rassemblées autour de Socrate ne parviennent pas à trouver une définition raisonnable de l'amour ; ils s'enlisent donc, comme à l'accoutumée, dans une série de contradictions logiques entre ce qu'ils pensent être l'amour et les effets ou les finalités de cet amour. Socrate intervient en rappelant le raisonnement que lui a tenu Diotime, prêtresse de Mantinée. La prémisse de son argumentation est l'existence d'une forme pure, unique et éternelle dont la beauté absolue est l'objet de la contemplation de l'homme et la source de son action.»

(18) *Le Banquet* est un texte de Platon écrit aux environs de 380 av. J.-C. Il est constitué principalement d'une longue série de discours portant sur la nature et les qualités de l'amour.

Le vêtement est devenu une seconde peau pour l'homme, il est devenu indispensable et nécessaire, dans ses qualités premières, essentiellement textiles : le but de recouvrir le corps. Il fait parti intégrante de l'individu et le rapport qu'ils entretiennent mutuellement est devenu intime, presque personnifié. Le vêtement comprend l'individu car il a été choisit, il le comprend parce qu'il est son propre reflet. Le déterminisme de l'individu à choisir tel ou tel vêtement est alors venu comme un complément de la personnalité, un faire-valoir. Le foulard possède toute ces dimensions mais plus encore, est-il simplement ornamental ou possède-t-il des qualités physiologiques au-delà de l'esthétique? Dans cette relation intime, cet accessoire renvoie à la conscience de soi, à la recherche d'identité et à l'émotion née du rapport aux autres, au sein d'une matérialité immédiate. Le foulard constitue de fait, un appui solide auquel s'identifier, dont le langage s'adresse autant à soi-même qu'aux autres. Il possède un double récit, une double destination, une double origine. Il est un prolongement de nous-mêmes, un extension qui permet de repousser les limites physiques du corps et de l'esprit car il en est tout simplement la matérialisation, au degré le plus intimement et personnel perçu. Il est ce que l'on choisit, selon notre libre arbitre, de laisser apparaître ou non de notre personnalité. Il est le faire-valoir de l'individu, lui permettant de communiquer au même titre que celui qui le porte et ainsi structurer le rapport aux autres.



**P**our comprendre l'évolution du vêtement, revenons à ses origines primitives et proposons un schéma simple de son utilisation. Celui-ci est passé de la fonction épidermique et purement pratique à la fonction ornementale. En effet, le premier usage du vêtement a été de recouvrir la peau pour se protéger des agressions extérieures en tout genre. Un parallèle nous paraît alors intéressant à souligner à ce moment présent de l'argumentation : le lien entre la peau, le pelage et la fourrure.

En effet, les premières étoffes de l'histoire de l'humanité ont été des fourrures, peaux de bêtes et plumes d'oiseaux, pour pallier le manque de textile. Couvrir sa peau d'une autre peau était alors le vêtement reconnu de tous et adopté par tous. Or, si nous poursuivons ce schéma, aujourd'hui, peaux de bêtes et autres fourrures sont devenues purement ornementales pour sublimer et donner une pointe d'élégance à une allure. Nous sommes donc passés de la fonction épidermique à la fonction ornementale du vêtement. La peau de façon globale est un thème récurrent dans le domaine de la mode et de l'industrie textile plus largement. L'exemple de la fourrure est aujourd'hui pertinent puisque celle-ci a perdu toutes ses valeurs et fonctions originelles qui étaient celles de recouvrir la peau en temps de grand froid. Aujourd'hui elle est devenue un accessoire chic, signe de bon goût et de raffinement, accessoire de richesse ostentatoire. Sa dimension ornementale a totalement pris le pas sur sa fonction épidermique. Pourquoi comparer

le foulard à la fourrure ? En prenant le contre-pied de ce schéma, simplement en donnant au foulard qui est, purement ornemental aujourd'hui, une dimension tout autre qui est celle d'une seconde peau. Rendre son utilisation plus nécessaire, comme elle a pu l'être au moment de sa création, pour couvrir cheveux, peau et corps des agressions extérieures, et non purement esthétique. Le parallèle entre le foulard et la fourrure est alors plus facilement compréhensible : les deux accessoires ont été conçus et pensés par rapport à leur environnement hostile, comme une barrière aux agressions extérieures. Peu à peu et au fil de l'évolution de l'humanité, leur fonction n'a été que purement ornementale et leur port est devenu superficiel. Laissons l'accessoire de la fourrure de côté, celui-ci, une fois le parallèle établi, ne nous intéresse plus vraiment. Cependant, à l'heure où nous sommes passés de la fonction épidermique à la fonction ornementale de la fonction esthétique et morale du vêtement, pourquoi n'inversons-nous pas le schéma pour proposer une autre lecture de cette fonction et inverser sa perception ? Pourquoi ne pas redonner au vêtement et plus particulièrement à l'accessoire de mode qui est le foulard, sa fonction première et originelle et lui restituer ses qualités épidermiques, afin que valeurs épidermiques et valeurs esthétiques ne parlent qu'en un seul objet, se conjugent, pour révéler la dimension intime du foulard

Pratique  
Innovante  
Du motif :

De l'atelier  
à L'impression



# DÉMARCHE D'APPROPRI- ATION ET SIGNES DE RECONNAI- SSANCE

**L**e but du motif, dans sa nouvelle définition, est de créer une nouvelle expérience. L'homme, dans son libre arbitre et son pouvoir décisionnaire, est la clé de l'épanouissement du motif. Ce qu'il y a de permanent et d'indélébile chez un individu est sans équivoque son expression et les moyens que celui-ci met en oeuvre pour la communiquer. Selon la méthode iconologique de Panofsky, articulation du thème et du motif, nous avons trois étapes nécessaires à la reconnaissance du motif.

## LA SINIFICATION PRIMAIRE

La signification primaire ou naturelle, on la saisit en identifiant de pures formes (configuration de lignes et de couleurs comme représentation d'objets naturels et en identifiant leurs relations mutuelles comme événements. L'univers de pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles peut être appelé l'univers des motifs artistiques. Ces formes relèvent du domaine de l'identification, de la reconnaissance.

## LA SINIFICATION SECONDAIRE

La signification secondaire ou conventionnelle consiste en la mise en relation des motifs artistiques et des combinaisons de motifs artistiques avec des thèmes et des concepts. Les relations mutuelles entre les objets ou sujets est ce qui crée une narration. Cette relation crée un visuel particulier qui exprime ou évoque une temporalité.

## LA SINIFICATION CONTENUE

La signification intrinsèque ou contenu : Il s'agit d'interpréter ces éléments comme des valeurs symboliques. C'est dans cette étape qu'entre la narration, dans le rapport que l'image instaure avec le récit.

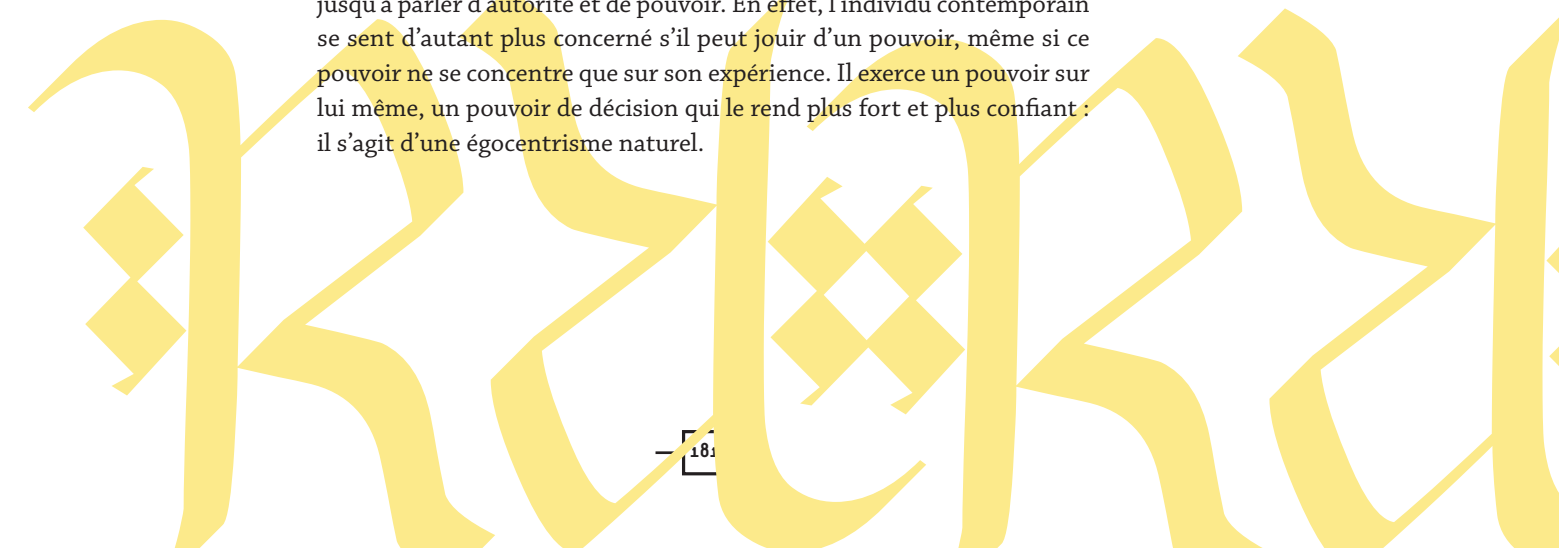
**L**e motif doit alors évoquer quelque chose, il doit être expressif et faire appel à la sensibilité. L'abstraction créée de manière aléatoire est alors narrative. On peut donc parler d'abstraction narrative, allant à l'encontre de la figuration narrative. L'aspect intéressant est alors la dialectique en l'abstraction et la figuration, afin que celles-ci puissent induire une certaine narration. L'abstraction peut, peu à peu, se transformer en figuration. Le rapport entre ces deux termes en apparence opposés, peut alors se révéler plus ambigu. On assistera à la création d'un système complexe, en référence au concept de pensée complexe. En effet, cette complexité exprime une forme de pensée acceptant le terme de complexité à son sens étymologique premier, à savoir complexus, qui signifie « ce qui est tissé ensemble », dans un enchevêtrement d'entrelacements appelé plexus.


LE MOTIF FAIT APPEL, COMME NOUS L'AVONS  
DIT PRÉCÉDEMMENT À L'EXPERIENCE  
SUBJECTIVE DE CHACUN. UNE FOIS QUE  
L'INDIVIDU A IDENTIFIÉ ET RECONNU  
DES FORMES, FAISANT APPEL À SA MÉMOIRE  
INCONSCIENTE, IL SE LES APPROPRIE POUR  
LES FAIRE DEVENIR SIENNES. AINSI, ELLES  
FONT PARTI INTÉGRANTE DE SON HISTOIRE, DE  
SON VÉCU.

**R**andindky va même jusqu'à comparer les émotions du spectateur à des mots, à un langage qui est établi entre l'artiste et son spectateur. En effet, selon lui, le créateur de l'oeuvre communique ses propres notions esthétiques mais pas seulement : il a la volonté de faire partager ses ressentis, ses sentiments et émotions existants à un moment précis. Si nous concevons ce schéma de réalisation, alors le spectateur n'aura d'autres choix que d'éprouver la justesse de ces émotions à son tour, avec sûrement plus de délicatesse que l'artiste lui-même. Ces dites émotions sont si riches dans leur contenu, qu'elles dépassent toute forme de langage. Les formes vécues par cet art sont considérées comme une «nourriture de l'esprit», un écho à l'âme du spectateur. Nous comprenons la créativité à travers la connaissance et le sentiment du passé qui nous a été légué. L'abstraction permet alors la projection de l'individu et surtout son acceptation intrinsèque. Les formes abstraites constituent un schéma à l'histoire personnelle de chacun : c'est un élément structurant, comme une partie d'ADN qui permet à chacun de posséder son propre code de construction. Grâce à ce code, il se constitue un langage universel mais différent selon chaque personnalité. Ce langage commun permet la communion entre toutes ces personnes. Le processus de reconnaissance est engendré par la singularité de chacun d'entre nous. L'identité est alors une problématique centrale que questionne la notion de motif esthétique.


L'APPROPRIATION CORRESPOND À UN BESOIN  
HUMAIN DE STABILITÉ, D'ÉQUILIBRE DANS  
LE BUT DE CONSTRUIRE SON IDENTITÉ  
INDIVIDUELLE. ELLE CONSTITUE ALORS UN  
ACCOMPLISSEMENT PERSONNEL. C'EST UN  
TÉMOIGNAGE TRÈS PRÉCIEUX DE SA PROPRE  
HISTOIRE. LE MOTIF ET SON APPROPRIATION  
PARTICIPE À LA DÉFINITION DU MOI.

**C**ette notion d'appropriation est cause logique d'un espace d'actions et d'interventions. Il paraît alors pertinent de proposer au regardeur la possibilité d'agir sur ce motif de façon concrète et non juste d'un point de vue esthétique. Le motif est alors intégré par l'individu parce qu'il fait écho à un aspect de sa personnalité et de son expérience. Mais il ne faut pas s'arrêter là pour le comprendre dans sa totalité. Il faut lui proposer une façon de l'extérioriser en lui insufflant une action réelle sur le motif. Il passe de l'introspection, de l'intellectualisation et de la réflexion, à un domaine d'action et de repercussions. Ainsi, les signes d'attachement seront plus influents. L'appropriation du motif a pour dessein une action de l'individu sur l'objet. Nous pouvons même jusqu'à parler d'autorité et de pouvoir. En effet, l'individu contemporain se sent d'autant plus concerné s'il peut jouir d'un pouvoir, même si ce pouvoir ne se concentre que sur son expérience. Il exerce un pouvoir sur lui-même, un pouvoir de décision qui le rend plus fort et plus confiant : il s'agit d'une égoïsmes naturel.





**P**our qu'une appropriation ait lieu, il faut qu'elle puisse s'épanouir, (mais encore) que l'objet de l'appropriation soit appropriable. Il faut qu'il offre de multiples choix d'appropriation. L'expérience engendrée par le motif offre au regardeur la possibilité de s'approprier un objet, de telle manière qu'il n'arrive pas dépourvu de son expérience au moment de la rencontre avec cet objet. Il est conditionné par son expérience dans son processus d'appropriation. Le motif étant le reflet de lui-même, le consommateur a besoin de se projeter dans une représentation de lui-même. Ce phénomène s'appelle le concept de soi (estime et aspiration). L'individu fait ainsi l'exercice de la stabilité et du contrôle de l'expérience par les compétences qu'il a développées et se donne une image positive de lui-même. Il cherche sa propre sémantique au motif, qu'il a lui-même créée grâce à son histoire personnelle. Ainsi, le processus d'appropriation est complet. La perception devient affective. Il faut offrir la possibilité à l'individu de modifier l'objet dans sa représentation, et donc d'agir sur le motif pour toucher sa perception affective et créer un sentiment de proximité.



**L**e phénomène de mode est toujours perçu comme une affirmation. Elle naît de la bourgeoisie pour affirmer sa montée en puissance face à l'aristocratie. C'est donc le point de départ du principe d'affirmation : un savant mélange entre imitation et distinction. En effet, la mode repose sur un principe de base d'imitation, grâce au phénomène des tendances. On sélectionne ce qui nous rend un objet attractif, puis on se le réapproprie pour se distinguer de la masse populaire. Ainsi, après un processus d'imitation puis de distinction, arrive le processus de convergence, où ces distinctions se réunissent et sont admises par les mœurs collectives. Ce processus est infini : dès que la distinction est admise, elle devient imitation. Pour échapper à ce processus à dimension fatale, le fait de personnaliser son vêtement le rend imperméable à ce schéma. En effet, le cas de l'imitation n'a pas lieu d'exister puisqu'il est le fruit de la création pure de chaque individu.

**L**e principe de la mode est basé sur un fait simple : le fait de se montrer, autrement dit, l'ostentation. L'ostentation est l'affirmation agonistique. Comment définir ce terme bien particulier : elle est fondée sur la lutte, sur un statut social, sur l'appartenance culturelle, à travers des éléments visibles par tous. Il paraît plus approprié de remplacer le terme ostentation par le terme affirmation, qui traduit tout aussi bien cette envie qu'à l'individu de communiquer des signaux d'appartenances et identitaires, à travers le port du vêtement, mais sans forcément le rendre revendicateur et donc oublier cette posture dite agonistique.

# LA PERSONNALISATION COMME EXPÉRIENCE IMMERSIVE

Personnaliser, c'est le fait de s'approprier un objet pour le façonner à sa propre image. C'est l'action d'identifier le pouvoir à la personne qui l'exerce, et l'action de faire des allusions personnelles. Usuellement, il est synonyme de personnification, qui consiste à attribuer des propriétés humaines à une chose inanimée (objet concret ou abstraction), que l'ont fait agir. La personnification opère ainsi sur un thème qui n'est pas une personne et l'objet personnifié agit ensuite sur la personne via un lien de relation analogique, logique ou de proximité. Dans le cas de la personnalisation du motif après son appropriation, on peut aller jusqu'à parler d'animisme, qui consiste en une tendance qu'on les individus, à considérer les choses comme animées et à leur prêter des intentions. Il est nécessaire de préciser, que dans le cas du motif, l'appropriation est une étape nécessaire à la personnalisation. Une fois le motif accepté par l'individu, il se l'approprie. Cette étape n'est réalisable que si la personnalisation est efficace. Elle permet à l'individu d'exercer une action introspective qui lui permettra ensuite d'avoir une véritable opinion concernant le motif. La personne est le moteur de l'action, c'est elle qui impulse la personnalisation. Celle du motif permet de lui donner vie, voire de l'humaniser, et par conséquent, l'individu concerné voit l'application de sa pensée profonde et intérieure se matérialiser sous ses yeux.

**L**’instaure une dynamique du jeu, du dialogue intérieur et incessant entre la créativité de l’individu et son environnement. Egard Morin **(15)**, nomme ce jeu, ce dialogue, la rationalité. En effet, la rationalité trouve son sens selon lui en «un dialogue entre notre esprit qui crée des structures logiques, qui les applique sur le monde et qui dialogue avec le monde réel.» Le but du projet qui découle de ces théories est alors de créer un système de personnalisation du motif sur le support du foulard, qui s’applique selon une structure, une méthode d’application logique et progressive, constituée d’étapes pour créer un système cohérent

Le fait de rendre un objet singulier, prouve sa capacité d’adaptabilité à chacun d’entre nous. Cet objet devient l’expression de l’homme, un moyen d’élocution alternatif à la parole. Ainsi, le motif représente l’exercice de ce discours personnel, et le processus introspectif devient alors extrospectif : il est montré à tous. Le processus de singularisation, synonyme de personnalisation, transforme l’expérience des individus et leur rapport à la collectivité. Il définit une nouvelle relation entre l’individu et la société. Le motif est l’expression de l’expérience individuelle, pour ensuite se développer au niveau social et sociétal. .



**L**e fait de rendre un objet singulier, prouve sa capacité d’adaptabilité à chacun d’entre nous. Cet objet devient l’expression de l’homme, un moyen d’élocution alternatif à la parole. Ainsi, le motif représente l’exercice de ce discours personnel, et le processus introspectif devient alors extrospectif : il est montré à tous. Le processus de singularisation, synonyme de personnalisation, transforme l’expérience des individus et leur rapport à la collectivité. Il définit une nouvelle relation entre l’individu et la société. Le motif est l’expression de l’expérience individuelle, pour ensuite se développer au niveau social et sociétal.

**L**e sociologue Danilo Martuccelli **(19)**, confronte la notion de singularisation à celle d’individualisation. Dans l’application du motif dans un but personnalisé, le processus de différenciation est important voire primordial. En effet, l’individu personnalise son motif pour que celui-ci soit en accord avec son image, avec ses pensées, avec son expérience personnelle. Il se singularise pour se différencier. L’individu ne souhaite plus, dans notre société contemporaine, évoluer au sein de la société de la même façon que ses compères. Il ne souhaite plus entrer dans des cases et n’accepte pas d’être perçu similaire à un autre individu. La singularisation s’oppose alors fondamentalement à la standardisation, et donc à toute tendance à l’homogénéisation.

**(19)** *La mode et ses enjeux*, Frédéric Monneyron, Edition Klincksieck, 2010, Paris

**L**e processus de personnalisation pourrait donc être pertinent, dans le but de satisfaire l'exercice de la volonté de l'utilisateur. La personnalisation permet à l'individu de se contruire, de s'épanouir et la notion de reconnaissance, l'exploration de soi, apparaissent alors émergentes et convergentes à ce procédé. La reconnaissance évolue en fonction de la société, et, individuellement, en fonction de son entourage. Si elle évolue de pair avec la société, c'est qu'elle est entièrement dépendante de celle-ci. De ce fait, la singularité et donc la personnalisation est liée à ce que l'on partage avec les autres, à notre expérience commune pour tenter de différencier tous les paramètres. Chacun se singularise alors par le biais du motif. Mais la singularité ne signifie pas pour autant le caractère original, excentrique ou anticonformiste. En effet, il n'existe pas un seul et unique modèle, auquel l'on oppose ou l'on s'identifie, dans la conquête de la reconnaissance.

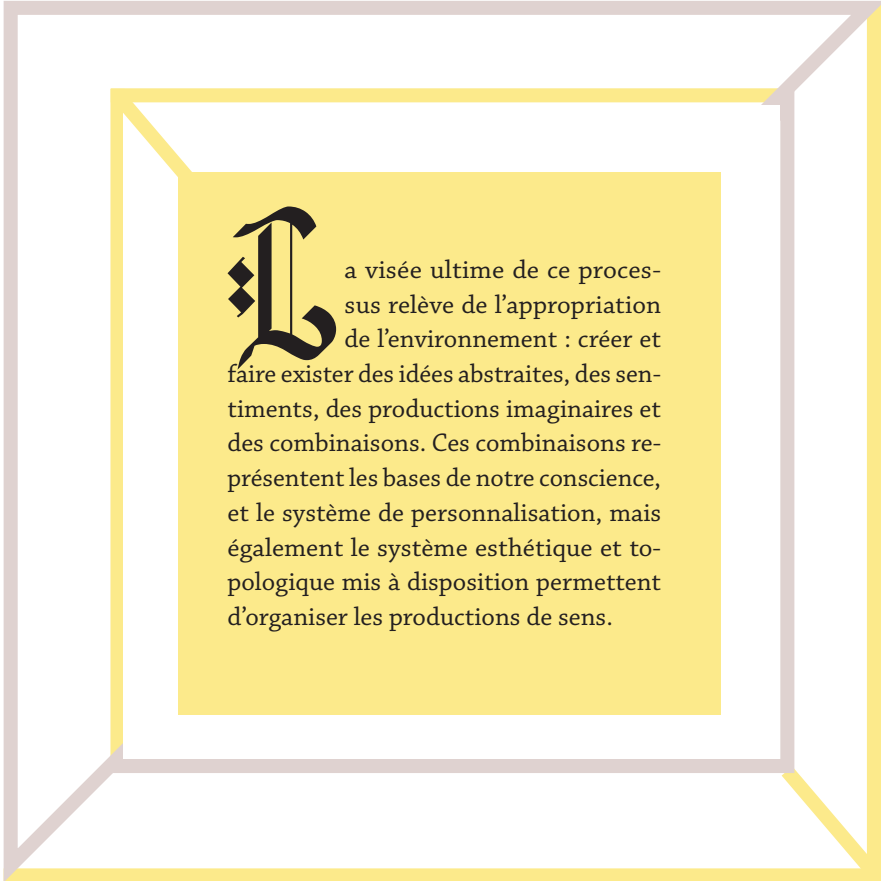
**L**a personnalisation du motif permet aux individus de choisir de façon plus libre, plus personnelle et d'exprimer leur libre arbitre de façon plus autonome et indépendante des autres. L'individu augmente ses responsabilités et donc son caractère dominant, ce qui le pousse à la satisfaction dans la jouissance de son pouvoir. Chaque acteur peut alors trouver des réponses personnelles et la personnalisation offre la possibilité à tous les individus d'exprimer leur créativité. La créativité ainsi stimulée, l'individu se sentira en confiance et surtout, son pouvoir, et donc son caractère dominant, atteindra sa pleine puissance. Le fait de stimuler l'individu par le biais du motif permet son accomplissement intellectuel, réflexif et au niveau sociétal, il permet un signe de reconnaissance fort au milieu de personnes influentes. La personnalisation du motif vise une émancipation de l'individu qui part à la conquête de nouvelles formes de singularisation mais pas seulement. Celui-ci part aussi à la conquête de lui-même, dans une visée introspective volontaire et contrôlée. Cette conquête intrinsèque ramène ensuite à une visée plus altruiste : celle de se mettre en avant et de communiquer à la société son expérience vécue. L'extrospection et la singularisation visent à rompre l'isolement de l'individu grâce à l'émergence de signaux de reconnaissance, captés de la société.

L'expérience quotidienne fait émerger le fait que le motif et son appropriation consistent à porter une appréciation morale sur l'objet ou la personne qui les porte. La personnalisation permet alors de mieux répondre aux attentes des usagers et de mieux discerner leurs goûts. Cette meilleure adaptation aux besoins possède un caractère fidélisant dans la mesure où un produit non personnalisé a de grandes chances de répondre moins précisément aux besoins. Le caractère fidélisant de ce procédé est alors indéniablement efficace pour marquer les esprits et rester dans les mémoires. Dans le cadre de l'application du motif sur un objet, il existe une vérité visuelle indiscutable : une constatation objective de l'appréciation du motif en relation avec l'objet. Il existe également une vérité plus subjective et idéologique qui permet de rendre possible le phénomène de personnalisation.

En effet, l'association de motifs peut provoquer un certain enthousiasme dû à une association de couleurs et de formes et fait ressortir un attrait affectif. Il s'établit alors entre l'objet et son utilisateur, entre le motif et son « créateur », une relation tout à fait particulière. Il s'établit un dialogue progressif, dans lequel les deux parties se nourrissent l'une de l'autre, et modifient l'utilisateur autant que l'objet. L'individu devient à la fois créateur et il constitue aussi le sujet de création. Nous sommes à la fois produits et producteurs. L'action de créer devient alors évolutive, générative. L'enjeu est alors de penser un objet, un espace, une surface qui répond à des changements d'états continus qui peuvent être conceptualisés ou non. Autrement dit, changer d'aspect et de forme. Penser en terme de territoire et de réseau et ainsi faire de l'usager, de l'habitant, un praticien, grâce à l'expérience du lieu, et ensuite faire une expérience du lien : le pratiquer avec les autres.

Dans le sein de la prise en compte du consciens collectif, c'est dans les nuances créatives que peut naître le sentiment de créativité originelle, et donc d'affirmation personnelle. L'attention portée à ces nuances est tout aussi intense si le degré de liberté créative est moindre. Le cadre délimité est donc primordial pour concevoir une notion d'esthétique arbitraire. Le processus de personnalisation relève alors la complexité, de l'ambiguïté entre l'objectif de distinction et celui d'assimilation. En effet, la personnalisation rend le foulard unique grâce à la composition de ses formes et des motifs. Ce processus permettra à l'individu de se singulariser, mais tout en restant dans une optique d'assimilation d'autrui, par rapport à ce qu'il porte. Autrement dit, il souhaite créer son propre langage tout en faisant en sorte qu'il possède des caractéristiques familières pour les autres. La personnalisation entraîne alors un double impact et suscite chez l'individu deux sentiments distincts : il souhaite posséder quelque chose qui lui ressemble, qui soit son reflet et que sa personnalité puisse être cernée et comprise grâce à ce système combinatoire de formes et de couleurs, mais, dans son élan narcissique, souhaite également être reconnu dans le reflet de l'autre. L'émoi narcissique accompagne la recherche permanente du regard d'autrui. Il cherche la reconnaissance des autres à travers l'expression de lui-même. La personnalisation constitue alors un compromis entre imitation et médiation.





La visée ultime de ce processus relève de l'appropriation de l'environnement : créer et faire exister des idées abstraites, des sentiments, des productions imaginaires et des combinaisons. Ces combinaisons représentent les bases de notre conscience, et le système de personnalisation, mais également le système esthétique et topologique mis à disposition permettent d'organiser les productions de sens.



L'individu se base sur des codes de référence, qui font écho à sa mémoire, à sa vision des choses, à son goût et à tous les éléments qui ont construit son schème personnel. Tous ces référentiels symboliques s'imposent grâce à leur capacité d'abstraction des codes stylistiques. En effet, comme l'a souligné le sociologue Eric Sommier **(20)** : «dans la compétition des univers symboliques, parvenir le premier à un système de représentation propre à frapper les imaginations peut représenter un avantage déterminant. L'immédiateté, le pouvoir d'évocation et de séduction de certains codes stylistiques peuvent ainsi jouer un rôle clé dans la mode d'une époque». De ce fait, la personnalisation de motifs, de couleurs, et de systèmes combinatoires, paraissent alors une bonne alternative à faire exprimer le contenu créatif de chaque individu, dans le but de les faire s'épanouir dans un crédo jusqu'alors inconnu ou peu expérimenté, celui de la création originale de l'artiste. Cependant, le caractère novateur d'un tel procédé est devenu indispensable pour garantir un aspect compétiteur et commercial. La clé réside en la jonction de ces différents procédés, alliant modernité, prise en compte de l'individu incluant sa dimension spirituelle, et le caractère novateur, pour ainsi se positionner dans l'avant-garde.

**(20)** *Essai sur la mode dans les sociétés modernes*, Eric Sommier, Editions L'Harmattan, 2007

**A**u sein du processus de personnalisation qui sera mis en place, la place de liberté du consommateur ne sera pas totale. En effet, il part d'un modèle, d'une proposition de gammes de couleurs, de motifs et de mouvements de ces formes. Il partira donc d'un modèle à l'origine imaginé pour devenir ensuite, dans un processus linéaire, un vêtement réel. Ce vêtement accessoire est donc à l'origine imaginaire pour entrer dans le réel. C'est un vêtement image, façonné à l'image très personnelle de l'individu. Roland Barthes compte 3 vêtements différents **(21)** : le vêtement image, qui est photographié ou dessiné, le vêtement écrit, qui est transformé en langage, et le vêtement réel qui rassemble ces deux premières entrées. Le but est alors de créer un vêtement réel qui combine à la fois l'image et retranscrit la personnalité de celui qui le porte, mais aussi de faire valoir son langage à travers ses choix combinatoires. Le vêtement devient le reflet-récit de l'individu, son objet culturel autonome. Le pouvoir de ce récit est si autonome qu'il peut agir à distance et même aller jusqu'à ce que la matière s'évapore, disparaisse au profit de celui qui le porte. Près du visage, le vêtement tente de sublimer l'individu, et de lui rendre tout son pouvoir d'attraction. Le vêtement, et notamment l'accessoire du foulard, est un vêtement réel-récit-autonome qui a pour vocation de rendre compte de la spiritualité intérieure et personnelle de l'individu, au sein d'un système réflexif.

**(21)** *Système de la mode*, Roland Barthes, Editions Seuil, 1967

**L'**acte de se vêtir est décisif dans tout processus de sociabilisation, parce que le vêtement, dans son processus de personnalisation, appartient au domaine symbolique et imaginaire. Façonné à l'image de l'individu, le foulard devient un modèle social déterminé par des comportements et des façons d'être, comme une réflexion de la pensée spirituelle. Afin que ce processus réflexif soit impulsé, les confections vestimentaires doivent être partiellement imposées dans le but de créer des modèles, qui favoriseront l'émergence de la créativité chez l'individu. Autrement dit, celui-ci a besoin de modèles esthétiques auxquels se référer pour laisser s'épanouir son degré d'abandon et ainsi créer son propre ornement. Dans ce processus systémique et la conception de modèle, l'évolution est précipitée.

# ÉTUDE PHYSIONOMIQUE DE L'INDIVIDU : VERS L'EXPÉRIENCE UTILISATEUR

À partir des essais d'Adolf Loos, regroupés dans l'ouvrage *Ornement et Crime* (17), nous allons tenter de comprendre pourquoi l'accessoire du foulard doit se fondre avec la personne qui le porte, dans le but de l'embellir et de la sublimer. Dans son chapitre *Céramique*, l'auteur prend l'exemple, plutôt pertinent pour l'époque à laquelle il a été écrit, des verres à boire. En effet, selon lui, un verre est fait pour contenir le liquide à boire. Il ne doit pas être compliqué dans sa forme et rendre accessible le liquide à son consommateur. Il énonce alors différents moyens pour sublimer le verre : traiter sa couleur et la réhausser pour embellir la couleur de la boisson pour qu'elle y semble la meilleure possible. La même peut ainsi paraître fade dans un verre, et fraîche dans un autre. Le concept énoncé est donc le même que celui appliqué au foulard. En effet, l'application innovante de la personnalisation du foulard permettra à l'individu, grâce à différents systèmes numériques, de déterminer une gamme de couleur qui, selon ses paramètres physiologiques, le mettent en valeur. Pour bien comprendre à l'aide de cet exemple, la boisson devient l'individu, et le verre sera le foulard : le foulard, grâce au choix de ses couleurs, montrera la personne sous son meilleur jour, la réhausser pour la mettre en valeur.

Le port d'accessoire semble être la manifestation d'une potentielle perception et d'un moyen d'expression lié au corps. L'individu est alors en mesure d'agir, de comprendre et d'appréhender le sens des choses, de voir et percevoir autrement. Grâce au facteur de personnalisation, celui-ci s'ouvre à la redéfinition du réel tel que lui le perçoit, et devient alors un être de culture. L'expression de son moi intérieur lui permettra de faire émerger de nouveaux imaginaires qui cherchent à se préciser, à s'enrichir. Ainsi, le motif rend cette expression plus facile encore. Louise De Vilmorin, dans son ouvrage *Le Sens de l'élégance*, publié en 2000, pousse cette théorie dans le champs de la mode **(22)**. En effet, selon elle, la subtilité du motif porté possède une fonction d'embellissement. Celui-ci peut même aller jusqu'au camouflé des défauts et mettre en évidence ce qui peut plaire en chacun, d'un point de vue purement esthétique. La théorie de Louise De Vilmorin s'applique à tous les accessoires de mode, en disant que «mal habillée, mal chapeauté, une femme est prisonnière, contrainte, masquée. Vêtue selon son caractère, elle rayonne». De ce fait la visée de personnaliser le motif et la couleur de celui-ci en fonction de notre physiologie, serait une solution pour atteindre le rayonnement qu'elle définit. Ce caractère qu'elle porte est alors le sien, c'est son signe extérieur de richesse intérieure. « Elle respire, et son esprit, libéré des soucis de l'apparence, donne à son visage un éclat joyeux qui appelle le bonheur ».

«MAL HABILLÉE, MAL  
CHAPEAUTÉE, UNE FEMME  
EST PRISONNIÈRE,  
CONTRAINTÉ, MASQUÉE.  
VÊTUE SELON SON  
CARACTÈRE, ELLE  
RAYONNE »

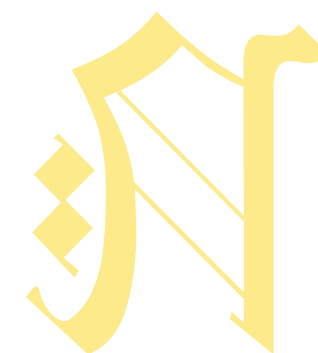
**(22)** *Le Sens de l'élégance, Articles de mode*, Louise de Vilmorin, Edition Gallimard, 2000, Paris

Au sein d'une société où tout est basé sur la paraitre, le soucis de l'apparence est un des premiers à se manifester. Le besoin de s'embellir est continu, et l'effort déployé pour atteindre l'image que l'on souhaite donner de nous est totalement réfléchi et calculé. Dans le même esprit que les maisons de coutures et l'acte de création du couturier, devenant le foulard porté, le reflet d'une personnalité unique, il se créer alors une sorte de «remède», qui convient aux rêveuses, qui guérit l'incertaine, qui donne à la timide l'audace de pousser la porte d'une nouvelle perception. L'ambition de l'application est alors d'établir une harmonie entre ce qu'une personne rêve de montrer d'elle et ce qu'elle est. L'accord de cette harmonie se nomme l'adorable beauté. Développée par l'auteure, l'adorable beauté se définit par le resultat d'une évolution de l'âme, d'une intention, d'une intrigue et d'un ensemble de sentiments. Ces paramètres sont des subtilités qui appartiennent aux artifices magiques dont les créateurs disposent pour assurer une sorte de prestige, d'audace et d'esthétisme. Pour poursuivre cette idée, le poète Baudelaire considérait la parure comme un des signes de noblesse primitive de l'être humain. Au même titre que le port de la fourrure aux origines de l'humanité, la perception de ces éléments, sera le moyen de se montrer tel que nous voulons être vu, et mieux encore, d'en imposer l'éloquence des artifices. Quelles que soient les exigences et les dictats de la mode, c'est notre mode à nous, la seule qui nous convienne, celle qui nous révèle et que l'on entendra porter. L'élégance, toujours personnelle et raisonnable, réside en l'harmonie colorée et chromatique, entre une mode instinctive et celle qui, saison par saison, évolue. La personnalisation de l'abstraction et la mémoire personnelle de chaque individu permet à la couleur de s'exprimer sans données temporelles et sans se soucier d'une péremption de la mode.



**A** partir des théories de Kandinsky, *Du Spirituel dans L'art et dans la peinture en particulier* (16), nous allons tenter d'exprimer l'influence de la couleur sur l'individu, sur la perception physiologique que l'humanité peut ressentir de sa personnalité. La couleur s'exprime et s'exerce par l'esprit, autant de celui qui la comprend comme celui qui la perçoit. Celle-ci provoque une émotion dans l'âme, dans sa simple façon d'exister. Elle possède la brèche qui permet de cerner la dimension émotionnelle dans la réaction de l'individu face à son reflet. En effet, selon Kandinsky, «La couleur provoque une vibration psychique. Et son effet physique superficiel, n'est, en somme, que la voie qui lui sert à attendre l'âme». L'âme et le corps sont intimement liés et surtout indissociables dans leur approche et leur appréhension de la couleur. Si celle-ci est le reflet de l'âme et de la personnalité, elle agit autant sur l'aspect spirituel que sur son enveloppe : le corps. Ainsi la couleur, en plus d'être le reflet d'une

personnalité, devient aussi, par association, le reflet de l'individu. Cette théorie met en lumière le phénomène d'association de couleur à l'individu, à savoir le fait d'établir un profil colorimétrique à chaque physiologie respective. La couleur possède une réelle influence sur le corps par association à l'esprit. Il est donc tout à fait concevable et recevable le fait que les propriétés de la couleur sont souvent utilisées à des fins curatives. Le principe d'harmonie des couleurs s'applique plus particulièrement au visage, dans un but de rayonnement. Ainsi, tout ce qui se rapproche intimement du visage a pour vocation de le mettre en valeur, d'un point de vue esthétique mais aussi sensible. Nous appellerons ce contact le contact efficace, autrement appelé par Kandinsky *le principe de la nécessité intérieure*. L'artiste définit cette notion comme «l'âme humaine, touchée en son point le plus sensible, répond».



**C**e principe de Nécessité Intérieure n'est autre que le reflet de notre volonté, à exprimer sa subjectivité. Autrement dit, ce principe répond à la volonté de chacun à exprimer son ressenti. Cependant, cette subjectivité n'est pas intemporelle. La société dans laquelle nous vivons exige une certaine approche de la subjectivité, et en exigera une différente demain. La Nécessité Intérieure est alors, comme le souligne Kandinsky un levier qui permet de toujours aller de l'avant, c'est le moteur pour accéder à la nouveauté. Ce besoin d'exprimer sa spiritualité évolue de pair avec une idée novatrice, qui pousse à aller sans cesse vers un mouvement futur. Ainsi, le caractère novateur et l'expérience innovante doit être au coeur de ce processus de personnalisation. Nous appellerons cette quête de nouveauté, la quête du temporel subjectif à travers l'éternel objectif.

Dans cette quête de nécessité intérieure, Kandinsky aborde avec justesse la notion physiologique de la couleur et son impact sur l'individu. En effet, selon lui, la couleur associée à un personnage ou à un vêtement peut changer la perception que les gens peuvent avoir de cet individu. Comme dans ce projet, la couleur est associée au foulard, celui-ci se portera généralement près du visage. Ainsi le choix des couleurs est déterminant pour se rendre compte de tout le pouvoir physiologique de la couleur. Kandinsky offre donc l'exemple du rouge, en soulignant l'aspect dramatique et triste qu'il peut impacter sur un personnage du tableau. Ainsi le pouvoir de la couleur est fort et il est nécessaire de le comprendre dans le but de manifester et de sublimer l'individu. Le guider à travers cette quête colorée est essentiel pour que celui-ci comprenne l'enjeu qui en découle et s'épanouisse entièrement.

**L**a mode en général tente de conjuguer ces deux dimensions, d'inventer de nouvelles combinaisons de ces deux référentiels formels. Le moment de création atteint entre le corps et l'esprit, entre le spirituel et le charnel, entre abstraction et matérialité, représente le point d'équilibre rayonnant. Ce point se réfère alors à l'idée d'élégance : un phénomène de surprise, un équilibre inattendu. L'élégance témoigne des tentatives mises en oeuvre pour conjuguer et lier, dans une dimension forcément incertaine, ces deux entités fondamentalement opposées. À ce point d'équilibre qui est l'élégance, l'individu a choisi de porter un foulard qu'il a conçu et de matérialiser ce point d'équilibre entre le charnel et le spirituel. Ainsi vêtu d'élégance, il sera doté d'un rayonnement esthétique et physiologique, qui participent à l'expansion de sa beauté, il s'affirme comme la marque d'une spiritualité active. Dans le cadre de cette expérience de personnalisation, l'enjeu est de s'identifier à diverses entités, qui sont elles-mêmes communément admises d'un point de vue esthétique par la collectivité, au point d'y voir une forme d'unicité suggérée par l'emploi de codes stylistiques raffinés. La mise en place de ce processus est un message adressé à autrui, par l'usage d'un langage corporel.

«Les exigences nouvelles des consommateurs vont soumettre les marques à une sélection autrement plus rude que par le passé. La plupart des entreprises [...] Devront mettre en place de nouveaux outils et de nouvelles grilles d'analyses pour identifier de manière plus précise les évolutions imaginaires et sociales propices à leur développement, de même que les ajustements à opérer à leur positionnement. Dans bien des cas, il leur faudra rééquilibrer le poids de la promesse matérielle et la valeur symbolique délivrée aux consommateurs». **(23)**

**(23)** Frédéric Godart, dans *Sociologie de la mode*, Édition La découverte, 2010, Paris

Cette physiologie enfin abordée et surtout définie, nous pouvons comprendre en quoi elle influe sur l'expérience utilisateur. Elle est un facteur, un moteur d'innovations quant à l'appropriation du motif par l'individu. L'enjeu est alors de proposer un système ludique et riche qui mettra au cœur de sa conception, un propos couleur.

Selon les théories de Gaston Bachelard **(4)** il nous affirme que «l'être ne prend conscience de soi que dans l'instant présent». Or, au moment opportuns où la création et la créativité viennent à lui, c'est dans l'instant présent, et donc c'est au moment où sa créativité est sollicitée, qu'il aura pleinement conscience de son être. Le moment de la création sera déterminant dans le processus de prise de conscience et révélera au sein de la création son caractère personnel et spontané. Dans cette sollicitation extérieure, surprenante mais souhaitée et contrôlée par l'individu, l'acte créateur s'inscrit cependant brusquement. L'auteur nous fait alors part de ses interrogations : «Cette connaissance de l'instant créateur, où la trouverons-nous plus sûrement que dans le jaillissement de notre conscience ?». Effectivement, la créativité ainsi sollicitée, c'est dans ses retranchements que l'individu va puiser la matière créatrice. Il est alors «victime» d'un élan qui le pousse vers l'évolution, vers la pulsion. Pour Gaston Bachelard, c'est dans les moments présents, faits de surprises et d'inattendu que se déroulent devant nos yeux les possibilités de nous renouveler. Le caractère spontané de la création est alors un passage obligé vers l'évolution de l'individu, dans sa quête de savoirs intrinsèques. Un acte est avant tout une décision instantanée, et cette même décision porte le vecteur de la création. Dans le cas de la personnalisation du motif, le caractère spontané est mis en évidence par l'expérience utilisateur novatrice. En effet, l'application mise en place proposera une bibliothèque de motifs et de couleurs à placer à la convenance de l'individu. Celui-ci, dans la spontanéité de son action, choisira la représentation finale de sa création. C'est la décision qu'il prendra au moment T, qui induira le résultat de sa composition. La nature de l'acte devient alors actuelle.

# DU MOTIF APPLIQUÉ

AU

«MOTIF-  
MOUVEMENT»

Avant d'aborder le mouvement de l'objet, il semble naturel d'appréhender le mouvement observé des formes communiquant au sein de la composition globale artistique. À la manière de Cézanne, nous tenterons de donner vie à ces formes abstraites et matérielles. Dans ce procédé de communication, nous mettons en place un système de personification des formes. Les humaniser et les dôtter d'une âme pour qu'elles deviennent le reflet de nos propres mouvements. Dans ce réseau topologique fait de connexions intérieures, les formes tentent d'induire le mouvement et provoquent une spatialité illusoire. L'objet passe d'extérieurement mort, à intérieurement vivant. La couleur intervient alors à ce stade comme l'élément émancipateur de ces formes, le moteur qui impulse la vie, et une note essentiellement picturale. Cette impulsion, cette réponse au vivant, la forme abstraite le transforme en formule harmonieuse et rayonnante.





**L**a mode a toujours été dissociée en deux entités bien distinctes : le corps et l'esprit. Ces deux entités, communément admises comme indépendantes et bien distinctes, ne semblent jamais se rencontrer. L'esprit est représenté par la ligne verticale, dans laquelle il est difficile de se mouvoir. À contrario, la ligne horizontale n'est l'écho que du mouvement. Or, pour créer une oeuvre rassemblant ces deux antagonismes, il est nécessaire de tenter de les joindre. Une solution pertinente à ce mariage serait alors de créer une oeuvre dont le corps répond à l'esprit. Ainsi porter un foulard crée par l'individu qui l'a pensé, n'est autre que la traduction d'un mouvement créé par l'esprit et adapté à celui-ci en fonction du mouvement souhaité. Le vêtement, perçu et vécu en tant que seconde peau, entretient un rapport intime au corps. L'esprit nourrit le corps, qui lui rend son apport esthétique à son tour. De ce fait, un mouvement physique et même biologique recentre ces deux entités autour d'une problématique commune : la communion du corps et de l'esprit. Une surface comme celle du foulard est, à l'origine, une surface plane et immobile. Au même titre qu'une peinture, il s'agit alors d'insufler un mouvement au sein de cette oeuvre, la dynamiser, et l'imaginer se mouvoir pour

tenter de comprendre l'histoire qu'elle nous raconte. Au sein de ce même support qui est le foulard, il y a une ambivalence au sein de la notion de mouvement. En effet, il s'agira dans un premier temps et en phase de création, d'insufler de la vie et donc du mouvement à toutes les entités abstraites présentes dans la composition du foulard. Il faudra donner vie à une surface plane. Ensuite, le foulard sera porté, à ce moment le motif deviendra un motif mouvement. En plus du mouvement induit par la composition sur le support directement, il y a la mise en mouvement du support lui-même. On assiste donc à un phénomène de double animation. Les surfaces planes font percevoir leur animation à partir de la composition qui les agite, de la même façon qu'en peinture, les corps s'animent à partir des mouvements de l'âme, qui les motivent et provoque une émotion certaine. Autrement dit, il y a un lien certain entre le motif, le mouvement, et l'âme. Celle-ci motive le mouvement, qui au sein de sa composition, anime le motif. Encore une fois, l'homme est au centre de ce mouvement, autant dans la création que dans son port : c'est la texture même de l'animation.



**L**e foulard ainsi animé, est un opérateur de conversion entre le motif qui, étant immobile devient mobile, et entre le corps visible, mais aussi entre les mouvements visibles et les émotions de l'âme, de l'esprit. Le motif devient alors, lorsqu'il est apposé au foulard, un interface dont les corps disposent pour comprendre les causes extérieures (relatives à l'espace, à l'atmosphère), et les causes intérieures (relatives à l'espace intérieur, à l'âme, à l'humeur). Le foulard est alors une interface entre le corps et l'esprit, entre l'enveloppe extérieure et l'enveloppe intérieure. Et c'est dans ce sens que le motif s'anime, il prend vie et fait le lien entre ces entités. Les surfaces (le foulard) s'agencent pour former des membres, et ceux-ci, à leur tour, forment des «corps», c'est à dire les acteurs (les individus portant le foulard). Les surfaces et les corps ne sont que les termes visibles d'un phénomène qui engage une ouverture invisible. Au delà du mouvement des corps, il existe d'évidents mouvements de l'âme, et c'est ceux-ci qui les motivent.

“

(...) UN CORPS AVEC  
SON INTÉRIEUR ET AVEC  
SON EXTÉRIEUR, AVEC SON  
APPARENCE INTRINSÈQUE  
ET AVEC SON ACCESSOIRE  
EXTRINSÈQUE : LE DÉsir  
QUI VA ET VIENT AVEC LA  
BEAUTÉ QUI PASSE, AVEC  
LA DRAPERIE QUI FLOTTE,  
AVEC L'AIR AMBIANT QUI  
SOUFFLE SUR TOUT CELÀ...

”

→ Georges Didi-Huberman, dans *Ninfa Fluida*, Edition Gallimard, 2015, Paris

L

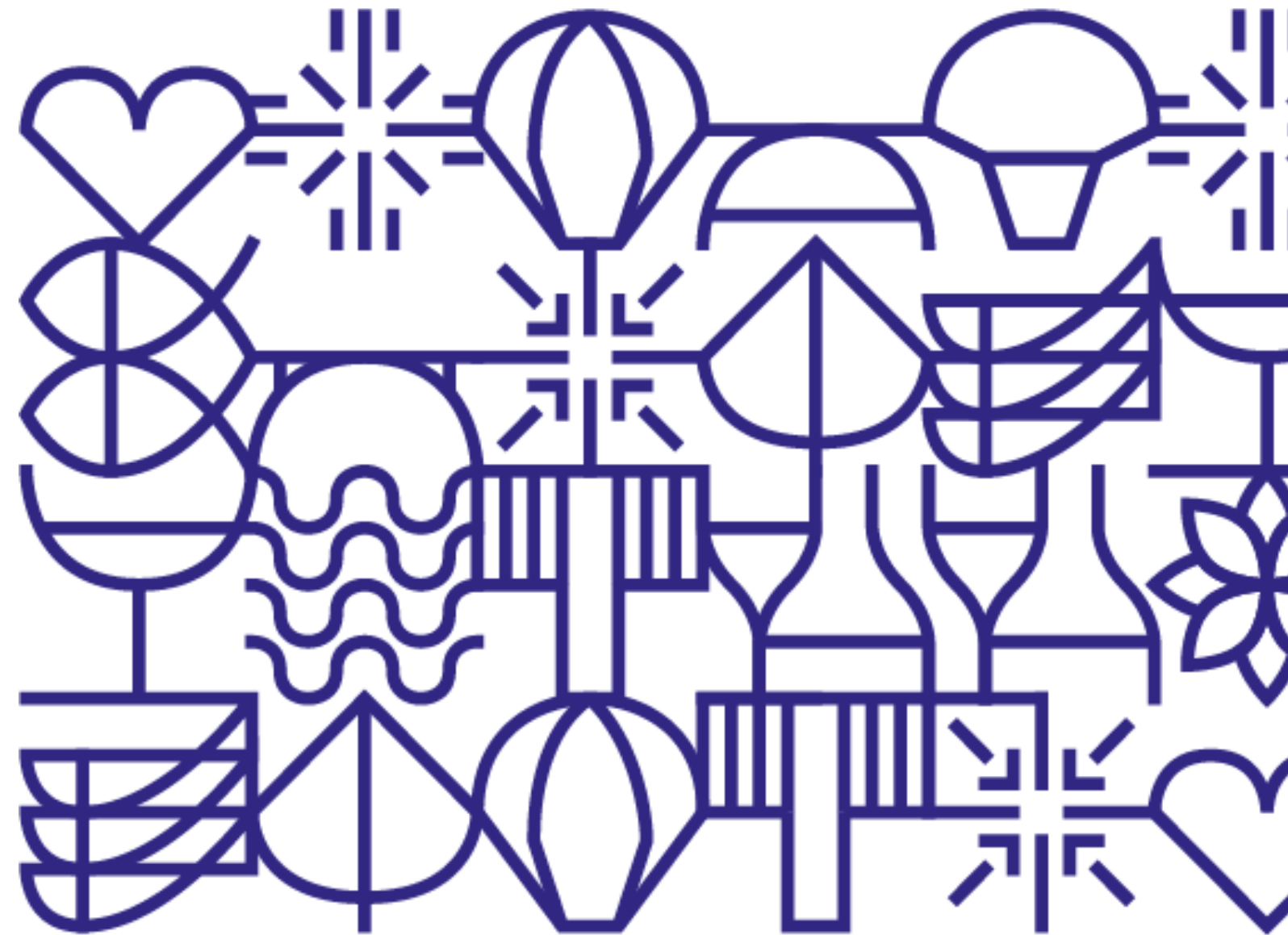
e foulard est tout simplement un accessoire du corps en mouvement. Ce mouvement induit une nouvelle animation sur le motif. Quelle que soit la façon de le porter et de le plier, il laisse place à une nouvelle animation et donc une nouvelle narration, un nouveau récit. Corps, surface, animation, tout se tient. Ces trois paramètres entrent dans une chorégraphie dialectique qui ne puise son existence que dans le porté, le transporté, et le transformé. Georges Didi-Huberman, dans son ouvrage intitulé *Ninfa Fluida*, rend compte d'une théorie d'Alberti qu'il qualifie d'animique : selon lui, tout s'anime dans un tableau. Rien ne bouge en réalité mais tout s'y appelle, sous l'angle «presque magique» de choses et d'êtres qui se meuvent, dans le but de former une histoire et émouvoir les spectateurs. Cette théorie animique d'Alberti est possiblement juxtaposable au niveau du foulard. En effet, les mouvements induits par les entités abstraites et complexes offrent un mouvement vivant au sein de la surface plane. Tout devient alors vivant grâce à la systémisation complexe de la composition, immobile à première vue. Ainsi, chaque mouvement de détail contient un mouvement global. Quel que soit le contexte, les accessoires qui accompagnent les mouvements corporels sont jugés comme un «index de l'âme». (24)

(24) *Ninfa Fluida*, Georges Didi-Huberman, Edition Gallimard, 2015, Paris

## LA VILLE DE PORTO

Le challenge présenté était clair : la ville avait besoin d'un système visuel, d'une identité qui pourrait organiser et simplifier la communication entre les citoyens, et pourrait aussi définir une hiérarchie claire, construite. Le besoin était de construire une identité globale, d'une ville pour tout le monde **(25)**.

Cette ville ne pourrait jamais être une entité vide, ou simplement une situation géographique. Elle est faite de vie, d'icônes et de symboles, composés de plusieurs modes et styles de vie, dessinés de nombreux paysages et surtout, d'un horizon particulier. Cette ville ne peut être résumée uniquement grâce à ses quelques buildings et grattes-ciel, C'est une ville vivante, et son identité ne peut être fixe, fermée. Elle a besoin de respirer, de grandir tous les jours.



**(25)** Identité visuelle de la ville de Porto par le White Studio, Porto, 2009

Porto a toujours été une ville passionnante. Elle est comparée à une échelle qui permettrait un grand échange des relations humaines et favoriser la proximité. Là où nous nous sentons à l'aise, nous nous sentons chez nous. Le but était de développer un sentiment d'appartenance avec tous les monuments, tous les points de repères de chaque rue. Cette ville est nôtre. Et à chaque étape, chaque niveau, nous reconnaissons son identité, son accent, son attitude.

Cette idée d'appartenance a été essentielle. Cette unique maison que chacun de nous peut trouver dans cette ville avait besoin d'être représentée. Tout le monde peut avoir son propre Porto. Avec cet état d'esprit, l'un des premiers enjeux a été de comprendre comment les autres, les étrangers, voyaient la ville. C'est énorme et même cliché de tenter d'identifier les grandes icônes venant de l'incroyable gastronomie et l'incroyable héritage patrimonial de la ville.

Pour tous les citoyens, Porto représente quelque chose de différent. Si l'on demande à quelqu'un ce que représente la ville selon lui, le nombre de réponses peut être infini. Nous sentons le besoin de donner à chaque citoyen leur vision de la ville. Le besoin était de montrer toutes les villes qui existent au sein de ce seul territoire. Par conséquent, il est devenu clair que Porto avait besoin d'être bien plus qu'une simple icône, bien plus qu'un simple logo. Cette identité avait besoin de complexité, de vie, d'histoire et de personnalité.



Regarder Porto comme un point de vue, comme une source d'inspiration. Par ailleurs, la ville de Porto est connue pour son puit de couleurs constant, de motifs et de dessins venus de l'influence géométrique des «azulejos», utilisés pour raconter la dimension historique de la ville. La porcelaine, les carreaux de ciments, prouvent et démontrent cette histoire. Parler de cet héritage au sein de ces paysages, c'est aborder la notion de récit par nature.

Inspiré par cette histoire, l'enjeu était de développer plus que ces motifs géométriques, représentant la ville et son peuple. Ces nouvelles icônes ont été dessinées à partir d'une grille qui pouvait les connecter les unes aux autres, créer un flux continu qui évoque une sorte de panneau. Ces icônes créées deviennent un code visuel qui représente la ville.

Un code qui peut vivre et exister par lui-même, rendre également à chaque symbole son individualité, en tant qu'un ensemble de symboles qui montrent l'infinie complexité de la ville.

Porto est une ville avec une forte personnalité. Elle possède une attitude reconnaissable. Par conséquent, vivre au sein de ce réseau de symboles nécessitait une marque avec un message clair, qui puisse résumer cette identité. Le mot était suffisant : une simple et directe affirmation de qui nous sommes. Rien d'autre que Porto. Dans le mot, dans le point, nous visualisons l'oralité et la sonorité de la ville. Comme si l'attitude de la ville attendait juste d'être révélée. C'est la profonde affirmation de qui nous sommes.



Avec ce même modèle de l'identité visuelle de Porto, le but est de construire avec l'aide du motif, une identité, une composition, une harmonie sur le support du foulard. L'enjeu est également d'instaurer une communication entre le système visuel de la combinaison de motif avec l'individu et son histoire. Tout comme le White Studio, il faudra construire une identité globale qui parle à tout le monde. La notion de mouvement est la clé de cette harmonie.

Dans le but de représenter le dynamisme de composition, le motif appelé « motif-mouvement » prend tout son sens. Le foulard est un support vivant. En plus du dynamisme et la relation qui s'installe entre tous les motifs, l'identité du foulard ne peut, comme l'identité de la ville de Porto, être fixe et figée. Elle évolue de pair avec le mouvement du foulard, et ainsi peut libérer sa fonction narrative. Elle bouge, se meut, évolue et se construit au grès de sa création, de son port. C'est une oeuvre au mouvement évolutif. Le motif mouvement respire et grandit en fonction de l'individu qui le porte.



Le motif en mouvement permettrait de favoriser le dialogue entre la composition et la dimension humaine. Le but est également de créer un sentiment d'appartenance entre le motif, le mouvement, l'individu et ainsi concevoir un motif identitaire qui évolue et qui grandit en permanence. À chaque étape de la création, nous reconnaissons l'identité du motif, son attitude et sa perception. Le mouvement insufflé au motif lui insuffle donc de fait de la complexité, l'héritage d'une histoire, de la personnalité et donc de la vie.

Les motifs créés par le White Studio pour la ville de Porto sont conçus de façon intéressante et surtout pertinente quant à mon propos : c'est un motif identitaire qui tend à instaurer l'équilibre d'une personnalité. Toute cette notion de mouvement évolue en lien avec celle de la perception. En effet, les motifs identitaires inspirés de carreaux de ciment autrement dit « azulejos », apposés sur des rames de métro ou de tramways, sont perçus de façon différente par chaque individu. Le mouvement rend compte d'une lecture différente, d'une perception toute autre. De ce fait, en plus de la sensibilité de chacun face à un motif, le mouvement amène une nouvelle dimension de perception. Dans la création du foulard, le motif fait appel à la sensibilité, à la sensation, mais aussi à la perception. Le motif mouvement devient donc émotionnel, identitaire et propre à chacun, dépendant de la perception du mouvement que chacun peut posséder, dans toute sa dimension infinie.



## L'OP ART



Le mouvement de l'Op art entre très vite dans l'histoire de l'art et son entrée est fracassante. Il est sévèrement décrié par une partie de la critique, les plus hostiles le définissant comme un art gadget, un art infantilisant. Ce nouveau mouvement né dans les années 50 étend son charme dans les domaines des arts plastiques tels que le design, la mode ou la décoration intérieure. Les artistes cinétiques ne considèrent pas que la tendance géométrique de l'art abstrait soit dépassée, bien au contraire, ils souhaitent l'actualiser par le développement d'un dynamisme visuel, utilisant la couleur, la vibration et le mouvement. Les cinétiques s'échappent de la surface plane du tableau, peignent avec la lumière, créent une vibration optique. Il devient pertinent de baser le propos du motif-mouvement en corrélation plastique avec le mouvement de l'Op art. En effet, le propos couleur impulse un mouvement au sein d'un motif, et tente de faire prendre vie au support textile plat et en 2D. La visée est de faire changer de dimension un objet.

# L'OP ART

JESUS RAFAEL  
SOTO

Jesús Rafael Soto est un des artistes les plus convoités du mouvement de l'art cinétique. Ayant comme source d'inspiration première Piet Mondrian et Malevitch, il tentera tout au long de son oeuvre de tirer les conséquences logiques de leurs intuitions esthétiques. Grâce au travail théorique, de recherches et d'expérimentations de ses deux «mentors», son intérêt pour les nouvelles formes de l'abstraction géométrique grandit, tout en gardant l'objectif de projeter son art vers le futur.

Tout au long de son travail de recherche, Soto s'est posé une question essentielle, qui a pu guider la réflexion de son travail : comment pouvons-nous rendre la fluidité du temps et de l'espace à travers une structure formelle et un jeu de couleurs ?

Pour tenter de résoudre ce paradoxe, Soto se lance dans un mouvement qui s'émancipe des recettes traditionnelles de l'abstraction afin de permettre la libération des couleurs et suggérer le mouvement des formes dans l'oeuvre.

Tout comme l'artiste, je me positionne avec la nouvelle définition de la notion de motif, dans une optique de mouvement. En effet, les recettes classiques de l'abstraction ne m'intéressent que peu car l'individu n'y est pas représenté. L'abstraction doit faire écho aux sentiments, à l'affect, et à la dimension sensible du monde qui l'entoure. Une fois la dimension affective dévoilée, les couleurs peuvent s'épanouir pleinement et être porteuses de sens pour leurs valeurs subjectives et totales.

Ainsi, le motif peut se libérer et prendre vie. Le support du foulard l'aidera par la suite à confirmer son mouvement intrinsèque. Cette façon de concevoir le motif-mouvement élimine de fait toute idée de composition figée dans le but de privilégier le rythme. Pour que le motif puisse libérer toute sa dimension dynamique, il faut se défendre de toute tentation compositionnelle et mettre l'accent sur l'autonomie des formes et des couleurs, et sur bien entendu, la sensation de mouvement induit par leur répétition aléatoire. C'est donc ensuite à l'œil du spectateur d'agir pour donner à la composition toute sa signification. Dans ce processus, la personnalisation du motif est tout à fait pertinente pour légitimer la présence de l'individu. En effet, toute la sémantique de l'oeuvre sera induite de façon subjective et totale par l'individu qui sera à l'origine de cette composition. Ainsi, l'œil et la perception sont des notions communes à celle de motif-mouvement.

**MONTREZ NON LES ÉLÉMENTS MAIS LEUR RELATION, C'EST À DIRE LEUR INTERACTION, CAR, SOUS L'EFFET DU MOUVEMENT, LA LIGNE DEVIENT VIBRATION ET LA MATIÈRE ÉNERGIE**

→ Soto, Collection du centre pompidou - musée national d'art moderne, Edition du centre Pompidou, 2013, Paris



Il fait ainsi l'éloge du «mouvement pur», qui est le résultat de la manifestation de l'énergie de l'univers.

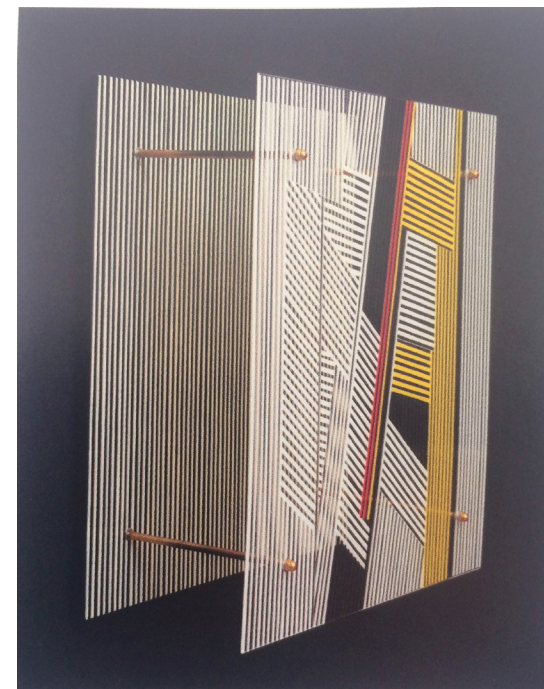
Au sein de la notion de motif-mouvement, il naît une dialectique optique, la différence entre un mouvement réel et un mouvement symbolique. En effet, au sein de la composition, le mouvement symbolique s'établit dans la connexion, dans l'établissement d'un réseau entre différentes entités optiques : les formes abstraites. Ainsi, le mouvement induit par leurs connectivités n'est qu'un semblant, une illusion d'optique qui tend à se rapprocher de la vision de l'artiste, comme la compréhension de l'énergie de l'univers, pour le citer. Cette dimension du mouvement fait donc écho, et je dirais même qu'elle entraîne clairement la deuxième notion de motif mouvement. En mettant ce mouvement symbolique en mouvement réel, nous atteignons l'existence suprême du mouvement et sa définition la plus totale. Le motif est alors nécessaire à la compréhension de cet enjeu, double et complexe.



**C**es deux oeuvres, extraites d'une série de 39 oeuvres se basant sur le même concept et la même matériologie, sont le résultat d'une vibration optique. L'artiste est passé presque immédiatement à la superposition de deux vibrations, de deux répétitions et aux progressions superposées. C'est de cette superposition qu'est né le mouvement optique par déplacement du spectateur. La superposition est la clé de son travail purement optique. En effet, il expérimente, grâce au support du plexiglass, les premiers effets de la transparence. Cette transparence permet ensuite de suggérer partiellement des volumes et des formes, même des couleurs qui naissent de cette interaction entre plusieurs surfaces. Le mouvement virtuel prend alors vie. Le déplacement du spectateur devant cette superposition rend cette surface instable, dynamique, mouvante, vivante. A mesure que le spectateur se déplace devant l'oeuvre, les deux surfaces ainsi superposées, glissent avec un décalage suffisant pour engendrer un bouleversement de ces surfaces. C'est au moment où les formes se brouillent, se mélangent, que naît la complexité et l'utilité de la superposition. Ce moment là est aussi le résultat de l'apparition de formes virtuelles et imaginaires. Ce processus et ce phénomène optique permettent aux couleurs de se libérer, en étant un facteur essentiel du mouvement. Le motif prend alors vie, grâce au déplacement du spectateur. Le mouvement rend possible le mouvement. Cette théorie de double motricité est une notion importante quant aux enjeux de motif-mouvement. Si le mouvement des entités complexes, autrement appelées motifs, est rendu possible grâce au mouvement de son support, alors le motif peut être nommé ainsi : le motif bi-sequentiel.




→ *Structure cinétique*, 1955, peinture sur bois et plexiglass, métal, 40x40x27 cm

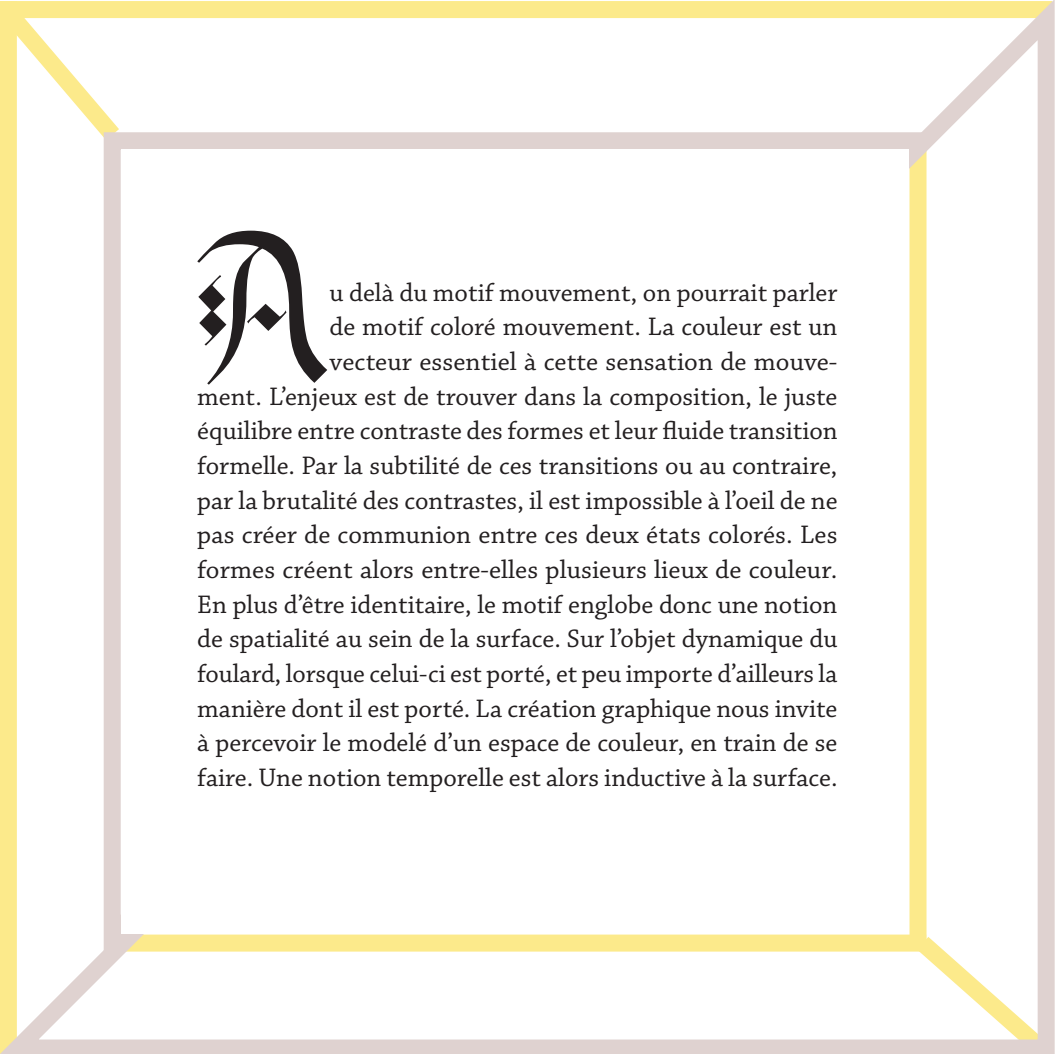


→ *Dynamique de la couleur*, 1957, peinture sur bois et plexiglass, métal, 67x67x28 cm

imaginaire. La superposition d'image apparaît alors comme une solution pour retranscrire une notion de récit et donc de narration. Appliqué au foulard, la superposition des différentes iconographies semble être la seule solution pour rendre un support fixe animé. Ainsi conçu et établi, le motif prend vie et son dynamisme intrinsèque permet de rendre vie et autonomie au support du foulard.



**A**u sein du motif-mouvement, et étant au coeur du propos de l'artiste Soto, la couleur possède la grande fonction de libérer les formes et les rendre accessibles. Les couleurs et les figures, du moins leur représentation, sont au coeur de cette problématique de mouvement. Le foulard étant une surface plane, nous l'aurons bien compris maintenant, l'idée est de lui insuffler de la vie. L'enjeu est alors de cerner la double impression de mouvement. En effet, celui-ci peut être à la fois centripète et centrifuge. Au sein de sa composition, le foulard passe de l'aplat à la figure, il passe d'une forme à une figure, même si celle-ci reste abstraite. C'est le mouvement centripète. A contrario, la figure peut s'abstraire jusqu'à disparaître et se transformer en aplat. Ce phénomène est visible au moment où le foulard est porté : la figure devient nettement plus abstraite, pour n'avoir l'apparence que d'une surface colorée, due aux plis et aux mouvements intrinsèque de l'objet. Il y a donc simultanément un mouvement centripète au sein de la composition, qui devient ensuite centrifuge lorsque celle-ci est en mouvement sur le corps.



**A**u delà du motif mouvement, on pourrait parler de motif coloré mouvement. La couleur est un vecteur essentiel à cette sensation de mouvement. L'enjeu est de trouver dans la composition, le juste équilibre entre contraste des formes et leur fluide transition formelle. Par la subtilité de ces transitions ou au contraire, par la brutalité des contrastes, il est impossible à l'oeil de ne pas créer de communion entre ces deux états colorés. Les formes créent alors entre-elles plusieurs lieux de couleur. En plus d'être identitaire, le motif englobe donc une notion de spatialité au sein de la surface. Sur l'objet dynamique du foulard, lorsque celui-ci est porté, et peu importe d'ailleurs la manière dont il est porté. La création graphique nous invite à percevoir le modelé d'un espace de couleur, en train de se faire. Une notion temporelle est alors inductive à la surface.

**P**our résumer, le motif est identitaire grâce à sa dimension personnelle et subjective. En plus d'être identitaire, la couleur apporte au motif une dimension spatiale : la couleur aide le motif à se déplacer sur le foulard. Les espaces se composent et se décomposent sous nos yeux : l'oeuvre est évolutive et intègre le temps à sa composition. De ce fait, le motif coloré apporte une certaine texture, un coloris d'ensemble, qui permet de profiter de sa pleine puissance. La couleur constitue ici le moteur de la construction de l'image, de la composition artistique. Le jeu plastique entre toutes ces couleurs opèrent de l'intérieur, se nourrissant de toutes les connections entre les entités abstraites présentes, mobiles et évolutives. Ces entités justement, dessinent et modèlent des lieux de couleurs, grâce aux transitions plus ou moins dures et le passage formalisé entre chacune d'elles. Ces lieux de couleurs se comprennent comme des espaces d'action, et va même jusqu'à définir des champs d'action au sein de lieux de couleurs. Ces lieux introduisent ensuite des situations d'action de couleurs. En plus d'être identitaire, spatial et temporel, le motif coloré-mouvement induit alors une nouvelle notion : celle de l'action, de l'agir.

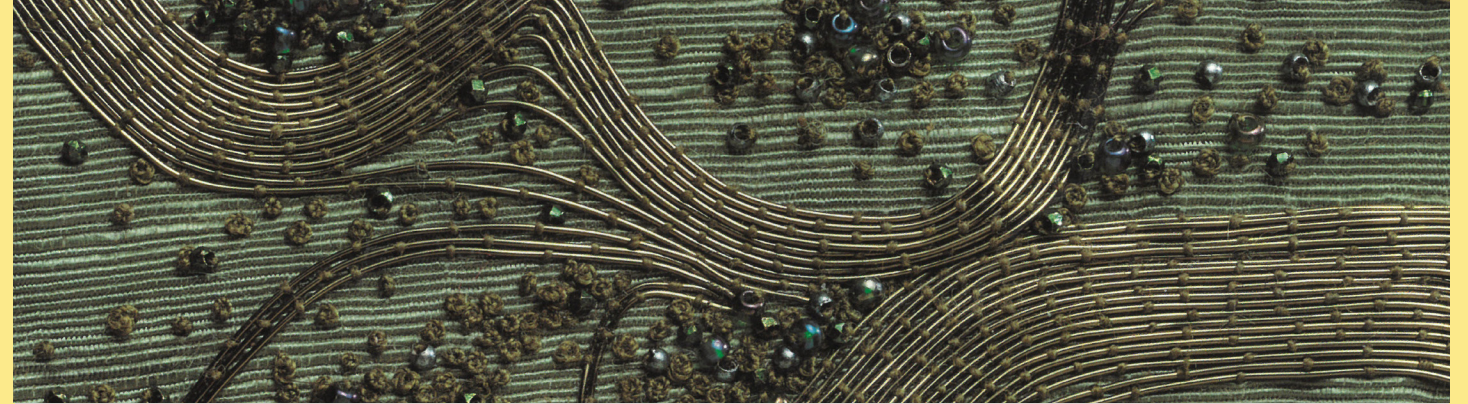
Les espaces de couleur font la composition du foulard. Ces espaces sont juxtaposés à des formes de mouvement individualisées qui se rapportent ensuite à la variété des mouvements observés dans l'ensemble de la surface textile.

# DESIGN

Définir le motif abstrait paraît être une tâche complexe. En effet, si l'on considère sa définition comme l'absence de toute référence à la réalité. En ce qui concerne l'existence du motif, celui-ci possède une dimension narrative et clairement identitaire. Il fait donc référence à une réalité, qui est davantage spirituelle que concrète. Cette dimension identitaire, clairement mise en avant tout au long de ce discours, prouve la légitimité de ce motif en terme de perception de signe. Le motif abstrait, relevant du récit, prône un système complexe qui agit entre un grand nombre d'éléments. Ceux-ci peuvent dans ce contexte être comparés de façon explicite à une nouvelle langue, partagée esthétiquement par le plus grand nombre. Les principaux éléments de ce langage sont la couleur, le mouvement, et l'abstraction. Tout ce qui en découle par ailleurs participe à la dimension spirituelle de l'acte créateur.

Le travail de Sonia Delaunay retrace très bien la conception que peut avoir mes recherches autour du motif. En effet, le corps, le mouvement, constituent une partie essentielle de son propos. Le motif abstrait prend tout son sens au travers d'un propos couleur, il se révèle et libère son aspect ornemental, sublimant ainsi la personne qui le porte.

Le motif abstrait, dans sa dimension narrative, ne fait qu'illusion. Il est une partie dans un tout, mais aussi un tout dans une partie de la composition textile. Ce motif maintenant clairement défini, est qualifié de non-objectif, en dialectique primitive avec le motif non-figuratif. En effet, il peut se comprendre dans l'absence de référence à la nature ou à la réalité extérieure, et sont conçues par l'organisation interne des lignes, des formes, des couleurs et des plans. La seule référence extérieure qui intervient au sein de cette création résulte de la création spirituelle : l'appel à la mémoire et à la dimension affective de l'individu. La dimension affective devient alors un allégorie vivante, et intervient en majeure partie dans l'acte de créer.



« L'ABSTRACTION EST UNE OPÉRATION DE L'ESPRIT, PAR LAQUELLE, À L'OCCASION DE QUELQUES AFFECTIONS INTÉRIEURES, NOUS NOUS FORMONS PAR RÉFLÉXION UN CONCEPT SINGULIER, QUE NOUS DÉTACHONS DE TOUT CE QUI PEUT NOUS AVOIR DONNÉ LIEU DE LE FORMER, ET PARCE QUE NOUS NE POUVONS FAIRE CONNAÎTRE AUX AUTRES HOMMES NOS PENSÉES AUTREMENT QUE PAR LA PAROLE, CETTE NÉCESSITÉ ET L'USAGE OÙ NOUS SOMMES DE DONNER DES NOMS AUX OBJETS RÉELS, NOUS ONT PORTÉS À EN DONNER AUSSI AUX CONCEPTS MÉTAPHYSIQUES DONT NOUS PARLONS. »

→ Encyclopédie de Diderot et d'Alambert à l'article «Abstraction», Dumarsais, p45, 1751




Le processus de personnalisation permet de convoquer des variables face à un état local pour définir une pratique artistique novatrices, et définir de fait et ce qu'elle signifie, ce qu'elle exprime, ce qu'elle évoque poétiquement. Si la synthèse entre abstrait, qui caractérise l'idée et le concret qui résulte de la matérialisation de cette idée, n'a pas lieu, alors l'oeuvre demeure incompréhensible. Le lien entre abstrait et concret prend vie autour du concept de personnalisation qui permet de matérialiser la création spirituelle. Le concret n'existe que par l'abstrait. Le processus d'appropriation devient alors naturel, et l'acceptation de ce motif sereine.


Cette personnalisation, si elle veut être cohérente et harmonieuse, devra établir un vocabulaire de formes, de couleurs, de motifs, mais aussi fonder une grammaire qui contiendra des règles de construction et pour ainsi dire cadrer la création pour l'optimiser. Cet alphabet de formes un fois constitué, dans une démarche progressive, combine des éléments simples mais sémantiquement forts qui engendrent des motifs.



C'est dans la stabilité, dans l'équilibre des tensions entre pouvoir et jeu, corps et esprit, être et paraître, que la notion d'élégance naît. En besoin de reconnaissance collective, l'individu développe consciemment ou non, un espace où il peut développer son projet et de fait, son affirmation personnelle. Le motif appliqué au domaine de la mode, appliqué à son tour au mouvement, traduit une perception du monde au travers une poussée créatrice, impulsée par la personnalisation de celui-ci. Le motif est alors appréhendé dans son rapport à l'agir. En plus de la dimension de l'action, le motif renvoie à un lieu. Il indique le territoire et appelle la notion d'identité. La dimension spatiale est quant à elle une notion beaucoup plus large voire abstraite, qui penche du côté du réseaux.



**T**oute œuvre d'art comporte des messages, sans forcément qualifier le foulard d'œuvre d'art, – quand bien même, il est le résultat d'une création artistique- qui sont conscients ou inconscients et qui n'en font pas véritablement partie. Ils sont insufflés, évoqués et induits, et ces messages constituent la façon dont des signes et des symboles renforcent l'efficacité de la communication et même permettent l'instauration d'un dialogue entre le concepteur et son objet. Si en plus de cette communication résultant de ce processus, on y ajoute des références personnelles et affectives, alors le schéma de communication et de narration s'établissent avec d'autant plus de force comme si ce langage n'était pas conçu par celui à qui il parle : nous appellerons ce processus d'échange le discours des sensibilités affectées. Ces sensibilités dont nous parlons sont influencées par des impressions visuelles, un discours où les choix et les jugements sont conditionnés par des intermédiaires visuels et émotionnels. De ce fait, l'individu face aux choix auxquels le soumet le processus de création, élira ceux qui ont stimulés ses sensibilités. Elles en seront



affectées en différents niveaux et à des degrés variés, mais son choix se portera sur celles dont le potentiel émotionnel sera le plus fort. Le but de ce projet est alors de proposer à l'individu des intermédiaires appelés motifs, qui lui évoqueront un imaginaire personnel. Pour que ce processus soit le plus facile possible et surtout le plus inconscient, la nature du motif doit être abstraite pour s'adresser au plus grand nombre.

L

a grammaire élémentaire constitue l'ornement en système d'expression, en lien avec un système de contenu. A la manière de lettres qui écrivent des mots, les formes abstraites écrivent une histoire. Nous assistons à la création de signes colorés au sein d'un langage esthétique, créatif et spirituel. Le motif est donc vecteur de langage, d'identité, permet de définir une personnalité. L'enjeu final de cette création tant spirituelle que matérielle, permet de prendre conscience de l'impact que peut avoir le motif sur la perception de soi(e). Tout au long de ce discours, le motif abstrait a prouvé sa légitimité quant à sa valeur affective. La dimension d'héritage, de leg, de l'objet noble du carré de soie amènent une certaine intervention de l'individu et lui demande inconsciemment un réel investissement émotionnel. Le fait de porter ce foulard, reflet de sa complexe personnalité, finira d'achever le processus de personnalisation par l'appropriation de ce dernier. Le foulard se fond avec l'individu, et développe une légitimité épidermique.

LE MOTIF  
DEVIENT UN  
SIGNE, AVEC  
LEQUEL NOUS  
COMPOSONS LE  
RÉCIT DE NOTRE  
HISTOIRE.

**(1)** *1000 Motifs - 10 siècles d'art décoratif*, sous la direction de Drusilla Cole, Edition Dessain et Tolra, 2003, Paris

**(2)** *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Ed Denoël, 1956, Paris

**(3)** *Mark Rothko: The Works on Canvas*, 1998, Catalogue Raisonné, Volume 1, David Anfam, Edition Hardcover, Londres

**(4)** *L'intuition de l'instant*, Gaston Bachelard, 1965, Édition Denoël, Paris

**(5)** *Century Dictionary and Cyclopedia*, William Dwight Whitney, Benjamin Eli Smith, Edition The Century Company, New York 1889

**(6)** *Concise Oxford English Dictionary*, Henry Watson Fowler, Francis George Fowler, Edition Oxford University Press, 1911

**(7)** *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, Merriam-Webster, 1989

**(8)** *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Edition Denoël, 1956, Paris

**(9)** *L'intuition de l'instant*, Gaston Bachelard, 1965, Édition Denoël, Paris

**(10)** *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, au coeur de la création picturale*, Vassily Kandinsky, Edition Denoël / Gonthier, 1954, Paris

**(11)** L'abstraction lyrique se fonde et se construit après la Seconde guerre mondiale, au moment où l'on découvre l'horreur des camps d'extermination. Elle se forge tout d'abord, et essentiellement contre tout art figuratif, particulièrement le réalisme figuratif, contre l'abstraction géométrique ensuite, perçue comme trop systématique.

**(12)** *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin, Edition du Seuil, 1990, Paris

**(13)** *Point et ligne sur plan*, Wassily Kandinsky, Edition Gallimard, 1970, Paris

**(14)** *Ornement et crime*, Adolf Loos, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, 1988, Edition Payot & Rivages, Paris

**(15)** *L'ornement, Formes et fonctions dans l'art islamique*, Oleg Grabar, Edition Flammarion, collection Idées et Recherches, 1996, Paris

**(16)** *Encyclopedia of Art* (4 Volume Set) 1st Edition, Ann Landi, Edition Schirmer, 2001

**(17)** *Shakespeare, les feux de l'envie*, René Girard, Edition Grasset, 1990, Paris

**(18)** *Le Banquet* est un texte de Platon écrit aux environs de 380 av. J.-C. Il est constitué principalement d'une longue série de discours portant sur la nature et les qualités de l'amour.

**(19)** *La mode et ses enjeux*, Frédéric Monneyron, Edition Klincksieck, 2010, Paris

**(20)** *Essai sur la mode dans les sociétés modernes*, Eric Sommier, Editions L'Harmattan, 2007

**(21)** *Système de la mode*, Roland Barthes, Editions Seuil, 1967

**(22)** *Le Sens de l'élégance, Articles de mode*, Louise de Vilmorin, Edition Gallimard, 2000, Paris

**(23)** Frédéric Godart, dans *Sociologie de la mode*, Edition La découverte, 2010, Paris

**(24)** *Ninfa Fluida*, Georges Didi-Huberman, Edition Gallimard, 2015, Paris

**(25)** Identité visuelle de la ville de Porto par le White Studio, Porto, 2009





# Bibliographie

## MODE

- *Arts et Techniques de la soie*, Jean-jacques Boucher, Edition Fernand Lanore, 1996, Paris
- *Carré Hermès*, Edition Hermès, 2002, Paris
- *Comprendre les tendances, ceux qui les font et les défont*, Dominique Cuvillier, Edition Du Chêne, 2008, Paris
- *Fashion & Fabrics*, Sonia Delaunay, Jacques Damase et Shaun Whiteside, Edition H.N. Abrams, 1991, Londres
- *Foulards et écharpes, 30 idées express*, Pia Tryde Sandeman, Traduit par Paul Lemaître, 1994, Edition Solar, Londres
- *Foulards et carrés de soie*, Nicky Albrechtsen & Fola Solanke, Edition Thames & Hudson, 2011, Londres
- *Le Sens de l'élégance, Articles de mode*, Louise de Vilmorin, Edition Gallimard, 2000, Paris
- *Les accessoires de A à Z*, Encyclopedi Sophie George, Edition Falbalas, 2016, Paris
- *Pelage et Plumage, Quand l'animal prend de l'étoffe*, Association Française pour l'étude du Textile, sous la direction de Danièle Véron-Denise, Edition Sépia, 2015, Paris
- *Petit lexique des gestes Hermès*, Olivier Saillard, Edition Actes Sud / Hermès, 2012, Paris
- *Soie Pirate*, Geschichte und Stoffkreationen der Firma Abraham, Edition Scheidegger and Spiess, 2010, Berlin
- *Tendance Tie and Dye - Nouer, Lier et teindre*, Karen Davis, Pepa Martin, Edition Hachette, 2015, Paris
- *The art of textiles*, Spink & Son, Edition Spink & Son Ltd 1989, Londres
- *The Hermès scarf, History & Mystique*, Nadine Coleno, Thames & Hudson, 2010, Londres

## PHILOSOPHIE SOCIOLOGIE

- *Essai sur la mode dans les sociétés modernes*, Eric Sommier, Editions L'Harmattan, 2007
- *Introduction à la pensée complexe*, Edgar Morin, Edition du Seuil, 1990, Paris
- *La mode et ses enjeux*, Frédéric Monneyron, Edition Klincksieck, 2010, Paris
- *L'intuition de l'instant*, Gaston Bachelard, 1965, Édition Denoël, Paris
- *Sociologie de la mode*, Frédéric Godart, Edtion La découverte, 2010, Paris
- *Système de la mode*, Roland Barthes, Edition du seuil, 1983, Paris

## THEORIE DE L'ART

- *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier, au coeur de la création picturale*, Wassily Kandinsky, Edition Denoël / Gonthier, 1954, Paris
- *Histoire des couleurs*, préface de Louis Marin, Manlio Brusatin, Edition Champs Art 1983, Paris
- *Journal*, Paul Klee, Édition Grasset, 1956, Paris
- *L'interraction des couleurs*, Josef Albers, Yale university, Edition paperback, 1963, New-York
- *La couleur éloquente*, Jacqueline Lichtenstein, Edition Flammarion, 1989, Paris
- *Le petit livre des couleurs*, Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, Éditions du Pananma, 2005, Paris
- *Modernités plurielles 1905 - 1970*, sous la direction de Catherine Grenier, Edition du Centre Pompidou, 2014, Paris
- *Ninfa Fluida*, Georges Didi-Huberman, Edition Gallimard, 2015, Paris
- *Ornement et crime*, Adolf Loos, traduit de l'allemand et présenté par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, 1988, Edition Payot & Rivages, Paris
- *Point et ligne sur plan*, Wassily Kandinsky, Edition Gallimard, 1970, Paris
- *Qu'est ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture*, Georges Roque, Edition Gallimard, 2003, Paris
- *Sonia Delaunay, sa mode, ses tableaux, ses tissus*, Cécile Godegroy, Edition Flammarion, 2014, Paris
- *Soto*, Collection du centre pompidou - musée national d'art moderne, Edition du centre Pompidou, 2013, Paris
- *Théorie de l'art moderne*, Paul Klee, Ed Denoël, 1956, Paris

## ANALYSE GRAPHIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

- *1000 Motifs - 10 siècles d'art décoratif*, sous la direction de Drusilla Cole, Edition Dessain et Tolra, 2003, Paris
- *Abstract pattern*, world textile collection 6, Kyoto Shoin, Edition Kyoto Shoin, 1992, Kyoto
- *Arts textile of the world : Australia*, Matthew Koumis, Edition Telos Art Publishing, 1999, Londres
- *Cubisme et camouflage : 1914-1918*, André MARE, Bernay, Musée municipal des Beaux-Arts, 1998.
- *Japanese textiles in the Victoria and Albert Museum*, Anna Jackson, Edition V & A Publications, 2001, Londres
- *Le grand Livre du Design textile*, Marnie Fogg, Edition Thames & Hudson, 2014, London
- *L'ornement, Formes et fonctions dans l'art islamique*, Oleg Grabar, Edition Flammarion, collection Idées et Recherches, 1996, Paris
- *Motifs, Dans les coulisses de la design library*, Peter Koepke, Edition Phaidon, 2016, Londres
- *Textile Art of Japan*, Sunny YANG et Rochelle M. NARASI, Edition Paperback, 2000, New-York
- *Textiles du monde islamique*, John Gillow, Edition Citadelles & Mazenod, 2010, Paris
- *Trends in 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> century kimono*, Kyoto Style, Edition Shibunkaku Shuppan, 2001, Kyoto
- *Textile Maya, la trame d'un peuple*, Danielle Dupiech-Cavaleri, Edition Unesco, 1999, Paris
- *Studio Design Patterns for the 21<sup>st</sup> century*, Edition Kashiwa shobo, 1992, Tokyo

## REVUE

- *Couleur mouvement et couleurs locales*, Seppia, couleur et design, sous la direction de Guy Lecerf, Edition du Rouargue, Rodez n°2, 2014
- *Mode et graphisme*, Etapes, Design graphique et culture visuelle, sous la direction de Michel Chanaud et Isabelle Lesur, éetapes : édition, n°236, paris 2017,

## WEB

- La maison des carrés Hermès : <http://france.hermes.com/la-maison-des-carres.html?xtor=SEC-11075&gclid=CLnW48nB29MCFdXNGwodlBcDqw>
- <http://christian-lacroix.com>
- <http://www.epolet.fr/accesories/>
- <https://www.innangelo-paris.com/collections/square-scarves>
- <http://www.andreesorant.com/foulards-en-crepe-de-soie/>
- <https://www.behance.net/gallery/20315389/New-identity-for-the-city-of-Porto>

engl-  
ish  
part

My thesis is above all, focused on the pattern and the meaning of its existence. I'm keen on abstract patterns, and my first inspiration are patterns extracted from the nature, from all the complexity that she creates. For example, patterns on the leopard's skin, on the petal's flower, or when you are watching the sky, all clouds are creating an abstract pattern. Those patterns are everywhere, you have just to look around you, be observer. This kind of patterns are the richest, because they are uncontrollable, they are the fruit of this divine creation. They are so complex because our environment is too. This kind of patterns are my basis on the reflexion, in the aim to create abstract patterns. But in the classic definition, patterns are repeated, in a very structured way. This structure loses all the meaning for me, and we have to show relation between patterns and human. All the human dimension has to be showed in the pattern's creation, in the aim to create an impactful pattern, which can talk to everyone. The pattern must be the reflect of the man. For create this link between abstract pattern and human, we must find a way to connect each other. My goal in this thesis is to try to find solutions to make this link possible and easy.

The importance of this link is a key because I would like to put my abstract patterns on silk scarves, and allow people to create their own silk scarf thanks to a kind of pattern library. In this way, people can make their own creation, choose their pattern, its color and layout.

In my thesis, I tried to prove that abstract patterns are the most efficient to talk to people. They are, indeed, without any representation from real elements and thus, shapes are easier to understand for everybody. Shapes and colors of abstract patterns allow people to do a projection in their own reality and their representation on their memory. This abstract dimension in the layout brings a narrative dimension. Thus, abstract shapes give a harmony in the global layout and their illusive movement allow people to make their own history, according to their feelings and what these shapes cause on their brain. Abstract patterns are the result of a personal

feeling, and induce a new history for people.

This analysis of this kind of patterns makes me sure that they are the key to talk to people.

The aim of this using of patterns, is to make and build an App, which allow people to make their own silk scarves, and wear their creation. I must create like a pattern library, and people could choose their composition thanks to a massive choice of shapes, colors and formats of scarf. A point very important in this app is the color choice. Indeed, I want to develop a system which, with the help of your smartphone photography, can capture your physical features like the color of your eyes, of your skin, of your hair. With this information, the computer can calculate colors which make you more beautiful and choose a number of colors that you can use to create your layout. So in this library, you can choose abstract patterns and be sure that colors are well selected, based on your own features. Thanks to this way of creation, the link between patterns and human is made.

The silk scarf created, people can wear it. The scarf is worn so close to people that can be a second skin. It has a real link with its owner. It's important to show this link and make it possible. Why wear clothes that you chose if you can't really choose their composition, their colors, their shapes? I propose to make the clothes so personal that you can choose all these elements. The scarf is so intimate, that it must be the reflect of your personality, of your emotions and feelings. In this way, I propose to be at the artist's status and make an easier access to the act of creation. The artist can be everyone, and the person can be proud of its creation. So proud that she can wear it, in the knowledge that colors are making her more beautiful.

To sum up, abstract patterns are the key to talk to everybody. Thanks to these patterns, people are able to understand the global layout and they are stimulated by their feelings, emotions, felt behind these shapes. With their feelings, they compose their creation and their silk scarf. With this process,

patterns are more individuals, more personal, they reflect of the person who makes it. The final aim is to make people understand that everyone in the universe is creative and can develop its artistic way. You just have to let you lead in this creation and trust an innovative system.

Motif

& ét-

offe