

Doctorat de l'Université de Toulouse

préparé à l'Université Toulouse - Jean Jaurès

"Faire son costume, devenir "l'Arlésienne" : esthétique
patrimoniale et circulation des savoirs en pays d'Arles"

Thèse présentée et soutenue, le 18 décembre 2024 par

Elise MARCIA

École doctorale

TESC - Temps, Espaces, Sociétés, Cultures

Spécialité

Anthropologie sociale et historique

Unité de recherche

LISST - Laboratoire Interdisciplinaire Solidarités, Sociétés, Territoires

Thèse dirigée par

Jérôme COURDURIES

Composition du jury

Mme Anne MONJARET, Présidente, EHESS

Mme Véronique MOULINIE, Rapporteuse, CNRS Île-de-France Meudon

Mme Sylvie STEINBERG, Rapporteuse, EHESS

M. Nicolas ADELL, Examineur, Université Toulouse - Jean-Jaurès

Mme Sylvie SAGNES, Examinatrice, CNRS Île-de-France Meudon

Mme Ellen HERTZ, Examinatrice, Université de Neuchâtel

M. Jérôme COURDURIES, Directeur de thèse, Université Toulouse - Jean Jaurès

Résumé

Faire son costume, devenir "l'Arlésienne" : esthétique patrimoniale et circulation des savoirs en pays d'Arles

Résumé : Le costume féminin traditionnel du pays d'Arles est porté par de nombreuses femmes en Provence aujourd'hui : elles seraient un millier à le revêtir pour des manifestations culturelles ou cérémonies privées. Cette vêtue, datant de la fin du XIX^e siècle, a progressivement été érigée en emblème d'une culture régionale présentée comme singulière. Aussi, les femmes qui « s'habillent » aujourd'hui, selon l'expression consacrée, s'inscrivent dans une démarche patrimoniale revendiquée, même si cet habit ne fait l'objet d'aucune reconnaissance officielle. Les Arlésiennes les plus passionnées réalisent leurs costumes elles-mêmes, ce qui demande un investissement personnel important : il faut mener de nombreuses recherches pour qu'il soit « beau », c'est-à-dire qu'il réussisse le difficile accord entre les critères esthétiques contemporains et la norme dite « historique », tout en proposant une interprétation personnelle de la tradition. Je m'intéresse, dans mon travail de thèse, à la création de ce que je nomme les « beautés patrimoniales », c'est-à-dire ces Arlésiennes qui, à travers des investigations poussées, s'approprient des techniques et savoir-faire tombés en désuétude pour pouvoir réaliser un costume idéal, à la fois traditionnel et remarquable. Ces habits deviennent, une fois portés, le support de nombreux discours, où se mêlent récits personnels et familiaux, appartenance à un territoire, mais aussi histoire des techniques utilisées et de leur réalisation. En prêtant attention à ces différentes échelles d'appartenance, successivement mobilisées par les Arlésiennes pour décrire leurs vêtements qui la composent se révèle un processus de définition et de mise en récit de soi. Le textile devient alors le support d'une poétisation de l'existence ordinaire des Arlésiennes, qui, grâce à son entremise, actualisent ce que signifie selon elles être une femme, et originaire d'un territoire pensé comme singulier. Les perceptions, les gestes, la composition d'une allure et d'une démarche font du costume un vêtement *extra-ordinaire*, dont la complexification croissante participe à la fabrique d'une intimité culturelle régionale.

Mots clés : Costume traditionnel, patrimoine, corps, féminité, technique, savoir-faire

Abstract

Making a costume, becoming "the Arlésienne": heritage aesthetics and circulation of knowledge in the *pays d'Arles*

Abstract: The traditional women's costume from the Arles region is still worn by many women in Provence today: some 1,000 wear it for cultural events and private ceremonies. Dating back to the end of the 19th century, this garment has gradually become the emblem of a regional culture presented as unique. Therefore, women who "dress up" today, as the common expression goes, engage in a deliberate act of cultural heritage, even though this attire is not officially recognized. The most passionate Arlésiennes create their costumes themselves, which requires a significant personal investment: extensive research is needed to ensure the costume is "beautiful," meaning it must strike a delicate balance between contemporary aesthetic standards and the so-called "historical" norm, while also offering a personal interpretation of the tradition. I focus on the creation of what I call "heritage beauties"—those Arlésiennes who, through investigations, reclaim forgotten techniques and skills to craft an ideal costume that is both traditional and remarkable. Once worn, these costumes become the medium for numerous narratives, blending personal and family stories, a sense of belonging to a specific region, as well as the history of the techniques and craftsmanship involved in their making. By paying attention to these various layers of belonging, which the Arlésiennes invoke when describing their attire, we uncover a process of self-definition and self-narration. The fabric thus becomes a canvas for the poetic expression of the Arlésiennes' everyday lives. Through it, they bring to life their understanding of what it means to be a woman and to be from a region they see as unique. The perceptions, gestures, the composition of a stance and movement make the costume an extraordinary garment, whose increasing complexity contributes to the creation of a regional cultural intimacy

Key words: Traditional feminine suit, patrimonial, body, feminicity, technical, know-how.

Table des matières

Résumé.....	1
Abstract	2
Remerciements	5
À l'attention des lectrices et lecteurs.....	6
Lexique.....	7
Introduction. Dans les coulisses du costume.....	12
Un costume pour symboliser la Provence	17
Interprétations contemporaines	22
À propos de l'enquête de terrain	30
Interroger les seuils du patrimoine	36
Première partie. Imaginer son costume, s'imaginer en costume.....	43
Chapitre 1. Un costume, des contextes.....	46
1. Costume, vêtement et tradition « vivante ».....	47
2. La forme du costume.....	67
3. Porter son patrimoine	93
Chapitre 2. Un costume pour dire les liens	105
1. Porter, transmettre et raconter des biens familiaux	108
2. Des pièces en mouvement : donner, c'est tisser	129
3. Acheter son costume	145
Chapitre 3. Accorder les pièces, s'accorder au costume	166
1. Choisir son costume, composer son image	167
2. Se connaître pour se révéler	176
3. Avoir du goût, avoir son goût.....	195
Entre permanence et création personnelle.....	215

Deuxième partie. Faire son costume.	217
Chapitre 4. Faire grandir et faire des femmes	221
1. Modalités de transmission : de l'intime au savant	222
2. Les jeunes filles.....	255
Chapitre 5. Techniques anciennes, gestes nouveaux.....	278
1. « Le geste simple » : à la recherche façons de faire oubliées.....	279
2. Tisser l'authenticité	302
3. Partager et garder pour soi.....	315
Chapitre 6. Le <i>temps patrimonial</i> ou l'art de <i>re-faire</i>	331
1. Faire à nouveau, faire encore	333
2. La présence du passé, de l'approche érudite à l'expérience.....	349
Penser les gestes et le temps.....	372
Troisième partie. Porter son costume.....	374
Chapitre 7. Son costume et les autres.....	376
1. Le temps des coulisses	377
2. Se donner à voir.....	410
Chapitre 8. Être Arlésienne	437
1. Un « patrimoine » en péril ?.....	438
2. L'Arlésienne et la Provence	464
De l'expertise à l'icône : l'art de devenir une apparition.....	502
Conclusion	504
Bibliographie	516
Table des illustrations.....	547

Remerciements

Je remercie les membres du jury, Véronique Moulinié, Sylvie Steinberg, Ellen Hertz, Anne Monjaret, Sylvie Sagnes et Nicolas Adell, d'avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail. Je suis particulièrement reconnaissante aux membres de mon comité de suivi de thèse, qui m'ont accompagnée depuis le début de mes travaux.

La thèse est une aventure collective, on ne le répète jamais assez. Dans mon cas, cette affirmation est particulièrement vraie. J'ai pu bénéficier des conseils, des remarques toujours bienveillantes et du soutien de Jérôme Courduriès, directeur de recherche exemplaire qui a accepté de me diriger depuis mon master (neuf ans déjà !).

Je remercie mes collègues du laboratoire Lisst-Cas et du département d'anthropologie pour leur bienveillance et la convivialité de nos échanges. Mes pensées vont tout particulièrement à Audrey Seyda Rousseau et Lora Labarère, amies très chères et relectrices formidables, sans qui cette thèse ne serait pas ce qu'elle est.

Un très grand merci aux Arlésiennes qui ont accepté de m'accorder de leur temps et m'ont accueillie à bras ouverts, n'hésitant pas à me partager bien plus que des informations. Je garde des souvenirs très précieux de ces terrains en votre compagnie.

Une thèse non financée aurait été bien plus difficile à mener sans le soutien indéfectible de ma famille tout entière. Votre compréhension, votre patience et votre bienveillance face à mes lubies parfois un peu tarabiscotées m'ont été d'une grande aide. Mention spéciale à mes grands-parents, Lilou et Geneviève Scivicco, ces « indigènes » qui se sont pris au jeu de la recherche ethnographique !

Merci à Vincent de m'avoir nourrie quand j'ai commencé à oublier. Merci à Lochi et Mimolette, mes assistantes à quatre pattes toujours prêtes à me chauffer les genoux.

Et, plus largement, merci à mes amies et à toutes celles qui, de près ou de loin, ont apporté leur pierre à l'édifice de cette thèse.

À tous et à toutes, osco et gramaci !

À l'attention des lectrices et lecteurs

Les extraits d'entretiens et expressions des personnes rencontrées seront signalées par l'usage de guillemets à l'anglaise, les guillemets à la française étant quant à eux destinés à marquer des citations issues de la littérature ou de la presse.

De nombreux articles scientifiques et ouvrages ont été consultés en ligne. Dès que cela était possible, j'ai tâché, pour les citations tirées de ces travaux, d'en mentionner la pagination papier. Mais cela n'a malheureusement pas pu être le cas pour tous les documents concernés. Les ouvrages consultés en version numérique sont signalés en bibliographie par la mention de leur format : ePub.

Enfin, j'ai choisi, pour ce travail, de privilégier l'écriture épiciène. Cependant, j'ai également pris le parti d'accorder certaines expressions selon le genre de la majorité des personnes concernées. Par exemple, pour parler des personnes habitant les Arlésiennes, je parlerai d'habilleuses, afin de souligner que l'immense majorité sont des femmes, tandis que, à l'inverse, les gardians sont principalement des hommes. Ce choix me permet de souligner, dans ces configurations, que ces rôles correspondent à un imaginaire genré particulièrement prégnant dans la communauté. Il s'agit également de rendre compte de l'expérience de celles et ceux qui, pénétrant un milieu qui est perçu comme normalement réservé au genre opposé, font l'expérience, parfois violente, du passage de cette frontière normative. Si l'existence de ces profils singuliers sera toujours signalée dans le corps du texte, en s'efforçant lorsque cela est possible de donner une idée de leur nombre, il me paraissait important de rendre compte des catégories telles qu'elles sont pensées en pays d'Arles.

Lexique

Ce lexique permet de définir les expressions régionales ou mots en provençal revenant régulièrement dans le texte. Ces termes, pour leur première apparition, sont expliqués une première fois en note de bas de page, avant, pour les apparitions suivantes, d'être signalés par le symbole *.

Abandons / Bandeaux : partie caractéristique de la coiffe de Mireille et d'Arlésienne, appelée abandons dans les Alpilles, bandeaux à Arles. Le terme désigne la masse, de part et d'autre du visage, constituée par les cheveux enroulés puis rabattus sous la coiffe.

Abrivade / Abrivado : L'abrivado désigne l'arrivée des taureaux dans les rues du village, entourés des gardians* à cheval. Cette pratique date de l'époque où l'on menait les taureaux ainsi de la manade aux arènes, pour les courses camarguaises ou autres jeux taurins. On appelle **bandido** le retour des taureaux des arènes, dans les mêmes conditions. Les jeunes du village et des alentours s'amusent à tenter de sortir les taureaux du giron des gardians* en les saisissant par les cornes ou la queue : ce sont les **attrapaires**. Aujourd'hui, si l'usage du camion s'est généralisé pour amener et ramener les taureaux aux arènes, les *abrivado* et *bandido* sont toujours organisées et restent des moments festifs.

Bouvine : l'ensemble des pratiques autour de l'élevage de taureaux et chevaux de race Camargue, comme la ferrade, et aux traditions, jeux traditionnels qui s'y rattachent. La **roussatine** désigne les activités en lien avec l'élevage de chevaux Camargue.

Capelade / Capelado : « salut » en provençal. Désigne l'entrée des **raseteurs** avant une course libre camarguaise. Les Arlésiennes sont régulièrement mises à contribution pour former une haie d'honneur sur la piste pour les accueillir.

Caramentrans : L'expression est issue de la tradition carnavalesque (« carême-entrant ») d'attifer un mannequin de vieux habits avant de le brûler. Elle désigne les personnes particulièrement mal habillées, notamment dans le contexte du port du costume traditionnel.

Carreto Ramado : Les charrettes ramades, ou ramées consistent en un défilé festif autour d'une charrette décorée de verdure ou de légumes et de fleurs (dites maraîchères ou jardinières). Ces charrettes sont tirées par des chevaux de traits (une vingtaine, voire une cinquantaine pour les plus importantes), attelés en « flèche », c'est-à-dire les uns à la suite des autres. Le harnachement des chevaux est dit « à la sarrasine », notamment pour les chevaux de tête : de nombreux pompons, plumes, miroirs et grelots ornent les brides et colliers. Les chevaux suivants peuvent présenter un harnachement plus sobre, dit alors cuivré. Chaque cheval est accompagné d'un charretier, portant la taillole (ceinture de laine enroulée autour de la taille), et des Arlésiennes en costume peuvent l'accompagner, formant ainsi un cortège. La charrette ramade peut être « courue », en lançant les chevaux au galop dans les rues du village, ou au pas. Ces fêtes, que l'on retrouve principalement dans le Nord-Ouest des Bouches du Rhône, consistent en la bénédiction de ces charrettes dédiées à un saint en particulier (Saint-Éloi est le plus courant, protecteur des maréchaux-ferrants, et par extension des charretiers, selliers, bourreliers, et agriculteurs). La plus ancienne mention de ces charrettes en Provence apparaîtrait à la fin du XVIII^e siècle. Voir notamment [Duret, 1993].

Casaque/ èse / èso: La casaque, comme on l'appelle dans les Alpilles, ou èse (*èso* en provençal), est une blouse fermée sur le devant (habituellement par crochets, éventuellement boutons pression), coupée près du corps. Elle peut être noire, le plus souvent de coton ou de soie, ou, pour les costume soyeux portés les jours de fête, être coupée dans le même tissu que la jupe. C'est sur la casaque que l'on positionne les fichus, la guimpe et le devant d'estomac qui complètent le costume du pays d'Arles.

Coupo Santo : Le 30 juillet 1867, des activistes catalans offrent aux félibres provençaux une coupe en argent ciselé, nommée « coupe sainte » et créée par le sculpteur français Louis Guillaume Fulconis, pour les remercier de l'accueil réservé au poète Victor Balaguer, alors en exil du fait de son opposition à la royauté espagnole. Pour commémorer cet événement et cette amitié, Frédéric Mistral compose la même année les paroles de la *cansoun de la Coupo*, communément appelée *Coupo Santo*. Elle devient l'hymne du Félibrige, et se diffuse rapidement dans les groupes folkloriques, qui l'élargissent à la Provence toute entière. La « chanson de la coupe » est présentée comme « l'hymne provençal ». Le chant clôture ainsi la plupart des manifestations culturelles.

Course libre camarguaise : La course camarguaise est un sport traditionnel. Les **raseteurs**, en tenue blanche, tentent de s'emparer à l'aide d'un crochet porté à la main des « attributs primés »

qui sont positionnés sur la tête d'un taureau de race Camargue : la « cocarde », un tissu rouge entre les cornes et les « glands », des pompons blancs placés sur la base des cornes.

Couvertton : Couverture épaisse, de coton molletonné, destinée à protéger la jupe lorsque l'Arlésienne monte en croupe, positionnée derrière la selle du gardian. La sueur des chevaux est particulièrement acide et abîme les tissus.

Désamour : Forme du costume à partir de la fin du XIX^e siècle, qui se généralise à l'entre-deux-guerres, durant laquelle les femmes ont conservé le ruban et la coiffe du costume du pays d'Arles, mais se sont conformées à la mode parisienne : c'est le temps dit du "désamour", où un caraco remplace la casaque, le fichu et la chapelle. Ce costume est plus simple à porter, car il ne nécessite aucun travail de plissage. De plus, il offre une plus grande aisance et facilité de mouvement, et ne comporte pas d'épingles. Aujourd'hui, les Arlésiennes portent le "désamour" avec un ruban bleu marine ou une coiffe appelée "Mireille" (ou "cornettes").

En civil : expression pour désigner l'habit quotidien, par opposition au costume d'Arles.

Ferrade : événement festif qui consiste à attraper le jeune taureau, âgé d'un an, pour apposer au fer rouge la marque de la manade sur sa cuisse gauche.

Gardian : ouvriers agricoles qui travaillent dans la manade. Ils peuvent être professionnels ou bénévoles.

Manade : le lieu d'élevage des taureaux et chevaux de race Camargue, mais aussi, parfois, le troupeau en lui-même, dirigée par le manadier (aussi appelé pelot ou mestre), ou par un régisseur (le baile-gardian). On accole souvent à la manade le nom des propriétaires.

Mireille : Forme du costume portée par les filles entre leurs 7 et 15 ans environs, caractérisée par la coiffe "en cravatte" faite d'un carré de coton blanc noué à l'avant pour former les "cornettes". Le costume de Mireille est toujours de coton, aussi les femmes qui souhaitent se costumer en style champêtre peuvent aussi le revêtir.

Raseteurs : professionnels ou amateurs qui pratiquent la course camarguaise.

Roussataïo : Lâcher de juments suitées (accompagnées de leurs poulains) dans les rues d'une ville. Les bêtes sont généralement menées par des gardians ou des Arlésiennes à cheval.

Ruban *vierginen* : ruban de coiffe spécifiquement réservé aux jeunes filles ayant pris part à la cérémonie des *Fèsto Vierginenco* aux Saintes-Maries-de-la-Mer et ont été présentées l'année

suivante pour la Fête du costume, et qui ne sont ni mariées, ni enceintes. Il se caractérise par des motifs en velours de soie d'une couleur unie (variable), et par un fond crème satiné. Il se porte avec un costume de soie.

Introduction

Dans les coulisses du costume

La pluie n'a pas épargné T., ces derniers jours, et a laissé sur le sol de cette petite ville provençale lovée aux pieds des Alpilles de grandes bandes de boue. Pourtant, la journée est ensoleillée, ce qui tombe bien : la manade¹ Méteil organise sa ferrade² aujourd'hui, profitant d'un des nombreux ponts de mai pour proposer des animations autour de la bouvine³ et réunir les aficionados dans une ambiance festive. Je me rends sur place accompagnée de Magali et de son mari. Magali est native de T. et y a toujours vécu. Très attachée aux traditions locales, cette retraitée de la fonction publique a porté le costume traditionnel féminin d'Arles dans sa jeunesse, passion qu'elle a transmise à l'une de ses deux filles. Notre objectif du jour : « le vide-commode », petit marché de particuliers et de professionnels du milieu spécialement dédié à la vêtue régionale qui se tient sur le site de la manade, en marge de la ferrade. Pour notre petit groupe, point de taureaux au programme, mais bien la promesse de trouver un large choix de pièces de seconde main pour étoffer nos armoires d'Arlésiennes.

Nous embarquons donc dans la Skoda blanche familiale de Magali, nous engageant sur le chemin qui mène à la manade, slalomant entre les ornières qui se succèdent. Les voitures, nombreuses, sont garées sur le bas-côté et encombrent le chemin pourtant déjà étroit. Toutes sont tapissées de boue et Magali commence à craindre que nous nous retrouvions embourbées, tout en espérant, à haute voix, trouver quelques dentelles anciennes à bon prix. Nous continuons pourtant et nous trouvons une place dans un champ devant la manade, qui fait aujourd'hui office de parking improvisé. Beaucoup de voitures, donc, mais également deux chevaux blancs et élancés (typiques de la région), attachés à une barrière, qui attendent sagement leurs propriétaires. Sur le portail, un panneau avertit le visiteur : passée cette limite, la manade décline toute responsabilité en cas d'accident. Nous voici bien averties.

Tout en s'extirpant de son véhicule, Magali peste : en son temps, l'on mettait un point d'honneur à venir aux ferrades à cheval. Et voilà qu'il faut déployer des trésors de patience pour se garer ! Événement annuel très attendu, la ferrade était – et est visiblement toujours – l'occasion pour la jeunesse locale de faire la fête, tout en maintenant un lien fort avec les traditions locales, favorisant notamment la proximité avec les taureaux et chevaux de race

¹ La manade désigne le lieu d'élevage des taureaux et chevaux de race Camargue, mais aussi, parfois, le troupeau en lui-même. Les gardians sont des ouvriers agricoles qui travaillent dans la manade, dirigée par le manadier (aussi appelé pelot ou mestre), ou par un régisseur (le baile-gardian). On accole souvent à la manade le nom des propriétaires : ici la famille Méteil, par exemple.

² La ferrade consiste à attraper le jeune taureau, âgé d'un an, pour marquer au fer rouge la marque de la manade sur sa cuisse gauche. Elle donne lieu à de grands rassemblements festifs, et les spectateurs sont nombreux.

³ La bouvine renvoie à l'ensemble des pratiques autour de l'élevage de taureaux et chevaux de race Camargue, comme la ferrade, et aux traditions, jeux traditionnels qui s'y rattachent.

Camargue. Comme pour mieux marquer ce décalage avec ses souvenirs enchantés du « bon vieux temps » et narguer Magali, de la musique très actuelle parvient maintenant jusqu'à nous, crachée par de grands baffles tournant à plein régime. Nous apercevons un groupe de jeunes gens, perchés sur les barrières de l'arène vide, un verre à la main et bavardant de bon train. Plus loin, une piste de danse bien remplie : peu d'enfants, mais beaucoup d'adolescents et d'adolescentes, ainsi que des adultes de tous les âges. Il est seize heures, et nous pénétrons enfin dans la grande salle réservée au vide-commode, collée au toril⁴ transformé en buvette pour l'occasion.

À l'intérieur, il y a foule. La loterie au profit de la Ligue contre le cancer vient de fermer son guichet et l'on tirera au sort dans quelques minutes les heureuses gagnantes de rubans d'Arlésienne d'une valeur approximative de 400€. Nous nous engouffrons dans une des deux allées, tentant de ne rien manquer des stands qui se tiennent à droite comme à gauche. Chaque personne exposant dispose d'une grande table ainsi que d'un portant si nécessaire. Au bout de quelques pas, des couleurs m'attirent : je suis à la recherche d'un costume pour pouvoir accompagner les Arlésiennes au cours des défilés et ce vide-commode est l'endroit rêvé pour qui souhaite se constituer une garde-robe. Particulièrement à l'affût des étals, celui-ci me plaît particulièrement. Je m'approche pour découvrir une jupe de coton, que Magali approuve en quelques secondes. Ici, pour apprécier, il faut toucher : nos doigts glissent sur la matière, et nous commentons, sous les yeux bienveillants de la vendeuse « Ah oui ! Elle se tient bien ! Tu vois comme elle prend la lumière ? » La jupe est examinée sous tous les angles : la position de l'ourlet, le nombre de plis, les pinces, rien n'échappe à Magali, et la vendeuse commente avec joie : elle l'a réalisée elle-même et l'a portée quelques fois. Elle m'invite même à essayer la jupe, directement par-dessus mon jean : il permettra de donner du volume, remplaçant temporairement les jupons. Mais l'essayage, même s'il est concluant, ne s'arrête pas là. Certes, la pièce la plus imposante, la jupe, est trouvée. Il faut à présent l'accorder, et c'est là le plus dur. Heureusement, notre vendeuse, une jeune Arlésienne qui « aime bien changer de costume » et qui réalise la plupart de ses pièces elle-même, a le sens du détail. Il me faut du coton, me dit-elle, puisque la jupe en est. Bon, elle est épaisse, et pourra aussi bien servir cet automne ; cependant, nous sommes en mai, et c'est l'été qui s'annonce : ce sera donc du coton. Elle me propose sans hésitation un fichu blanc, parsemé de plumetis de la même teinte : tout se joue sur le relief, c'est « très frais » et « simple ». Pour la chapelle⁵, c'est autre chose, et nous

⁴ Le toril désigne l'espace, collé à l'arène, où l'on parque les taureaux avant de les faire pénétrer dans l'arène.

⁵ La chapelle est composée du devant d'estomac (empiècement qui vient sur la poitrine) et de la guimpe (qui borde le fichu, de part et d'autre du devant d'estomac, en passant par la nuque).

devons fouiller toutes les trois parmi les trésors exposés sur sa table, chacun d'entre eux soigneusement conservé dans des pochettes de plastique, bien à plat. D'un blanc immaculé, les devants d'estomac, ces pièces de coton soigneusement brodées ou ornées de dentelles qui ornent la poitrine des Arlésiennes, se doivent d'être impeccables et parfaitement assorties au reste de la tenue. Notre dévolu se jette sur un devant d'estomac orné de broderies anglaises, idéales pour une tenue estivale très simple me dit la vendeuse, dont les motifs rappellent vaguement le galon du fichu⁶ et les petites ouvertures autour des plumetis. Je règle le tout et notre vendeuse, qui ne perd pas un instant, en profite pour nous montrer ses en-cours, qu'elle espère finir bientôt. Elle est venue avec un fichu de soie unie, à la teinte orangée, sur lequel elle coud patiemment un galon vert, orné de fleurs de dentelle. L'association de couleurs est surprenante, mais fonctionne très bien. Sur un mannequin, derrière elle, elle nous fait remarquer la casaque⁶ qu'elle vient d'achever, noire et également de soie, ornée de motifs du même ton, associée à une jupe et un fichu de soie violette. Elle est très fière de ses réalisations, même si « c'est très cher » de faire son costume. Malgré toute sa passion pour réaliser ses pièces, elle doit régulièrement se résoudre à les vendre, pour en créer de nouvelles.

La visite continue, et nous ressortons bientôt dans la cour de la manade, retrouvant la sono et ses danseurs acharnés. Une bonne partie des jeunes gens du village et des alentours ont fait le déplacement pour assister au marquage des bêtes. La soirée s'annonce longue et festive, tandis que les Arlésiennes, elles, rangent patiemment leurs stands et leurs petits trésors : il est près de dix-huit heures, et le vide-commode va bientôt fermer ses portes.

Journal de terrain, 10 mai 2018.

⁶ La casaque, comme on l'appelle dans les Alpilles, ou èse (èso en provençal), est une blouse fermée sur le devant (habituellement par crochets, éventuellement boutons pression), coupée près du corps. Elle peut être noire, le plus souvent de coton ou de soie, ou, pour les costume soyeux portés les jours de fête, être coupée dans le même tissu que la jupe. C'est sur la casaque que l'on positionne les fichus, la guimpe et le devant d'estomac qui complètent le costume du pays d'Arles.

Cette scène, qui survient après mes premiers mois de terrain en pays d'Arles, donne un aperçu de la sociabilité des Arlésiennes, ces femmes portant l'habit traditionnel du pays d'Arles à l'occasion de défilés, cérémonies ou encore fêtes locales. Au cours de ces événements, les passionnées de la vêtue régionale apparaissent en nombre, se laissant admirer et photographier par un public local convaincu d'avoir affaire au "plus beau costume de France". Derrière ces moments d'exhibition, temps forts de la vie costumière, les Arlésiennes se rassemblent, échangent et s'organisent pour "faire vivre le costume", selon leurs mots. L'ambiance du vide-commode présenté ci-dessus peut surprendre, lorsqu'on entend étudier ces belles endimanchées tant chantées par les poètes. Réputées pour leurs tenues impeccables, la blancheur immaculée de leurs fichus et leur sens de la mode, on peine à les imaginer se regroupant en marge d'une fête taurine, avec pour fond sonore des musiques à la mode. Pourtant cette scène n'est pas une exception, au contraire. Pour comprendre cela, il faut accepter de se défaire de l'idée, pourtant facilement adoptée lorsqu'on parle de costume folklorique, d'une pratique tombée en désuétude et portée uniquement à bras-le-corps par quelques passionnées isolées et nostalgiques. Au contraire, le port du costume régional connaît aujourd'hui une certaine vitalité : les événements festifs mobilisant les Arlésiennes sont nombreux, tandis que se déploie un réseau relationnel particulièrement dense.

On compte aujourd'hui, dans le pays d'Arles, environ un millier de femmes portant le costume traditionnel au moins une fois par an. Du nourrisson tout juste né à la mamé se couvrant pudiquement les cheveux, en passant par les adolescentes profitant des défilés pour une sortie entre copines, tous les âges sont représentés. Certaines ont la *fê* – la foi – au point de se vêtir ainsi plusieurs fois par semaine, surtout l'été, et font alors elles-mêmes leurs costumes. Elles se réunissent au sein de groupes entièrement consacrés à la couture et à la création de ce vêtement bien particulier. C'est dans l'univers de ces ateliers de couture, entre jupons et dentelles, que se transmettent techniques et savoir-faire, mais aussi les postures, gestes et savoir-être relevant d'une conception très particulière du féminin : il s'agit de s'approcher le plus possible d'un idéal précis, celui de *l'Arlésienne*. Chacune, sous la houlette des présidentes de groupes, s'attache à confectionner son costume en maniant les codes et normes historiques qui en assurent la justesse. Car l'enjeu est de taille : le costume traditionnel, sans équivalent masculin, est réputé incarner le génie local en matière de création esthétique tout en représentant l'identité régionale. Cette identité repose en grande partie sur la réactualisation d'une imagerie qui a émergé dans la seconde moitié du XIX^e siècle et bâtie par un mouvement littéraire local, le Félibrige.

Un costume pour symboliser la Provence

Le costume contemporain du pays d'Arles n'est pas déconnecté de la vie culturelle locale, bien au contraire. Les retrouvailles entre gens du costume et de la bouvine* sont fréquentes et nombre d'Arlésiennes sont également férues de corridas, de courses camarguaises⁷, voire parfois elles-mêmes éleveuses de taureaux et chevaux de race Camargue. Dans ce "petit monde" de la tradition provençale, comme elles le désignent, beaucoup se connaissent et les occasions festives pour se retrouver sont nombreuses et régulières. Certaines, emblématiques, participent à établir un calendrier largement partagé par la communauté, tandis que les fêtes annuelles de certains villages ancrent au contraire la pratique dans une intimité locale plus réduite, permettant alors de révéler différentes échelles d'appartenances et diverses formes d'attachement.

Le pays d'Arles s'étend à l'ouest des Bouches-du-Rhône. Il ne correspond pas à une catégorie administrative existante, aussi ses frontières ne sont pas figées mais, au contraire, s'étioilent doucement. Il rassemble la Camargue, les Alpilles, la Crau et la cité d'Arles, limité par le Petit Rhône, à l'ouest, la Durance au nord et l'étang de Berre à l'est [voir figure 1]. À Beaucaire, Avignon et Châteaurenard, des Arlésiennes portent encore le costume, bien que l'aire d'influence du Comtat Venaissin (entre le Vaucluse et la Drôme) commence à se faire sentir : au nord de la Durance, les femmes portent le costume provençal dit comtadin. L'appartenance au pays d'Arles repose, nous dit l'ethnologue Jean-Noël Pelen, sur le partage de trois traits fondamentaux : la langue provençale, dont le pays d'Arles est considéré comme le « berceau », la pratique de la course libre camarguaise, sport traditionnel dont le taureau est l'élément principal, et, enfin, le port du costume traditionnel :

« Traçons l'aire provençale, traçons l'aire de diffusion de la course libre : nous avons en intersection le « pays d'Arles », sur lequel se surimprime, comme pour mieux le marquer, le costume dit « d'Arles ». C'est là, peut-être, la seule définition objective des limites dans lesquelles court cette rumeur identitaire qui se nomme « pays d'Arles ». Mais cette définition n'est jamais donnée. » [Pelen, 1985]

⁷ La course camarguaise est un sport traditionnel. Les raseteurs, en tenue blanche, tentent de s'emparer à l'aide d'un crochet porté à la main des « attributs primés » qui sont positionnés sur la tête d'un taureau de race Camargue : la « cocarde », un tissu rouge entre les cornes et les « glands », des pompons blancs placés sur la base des cornes.



Figure 1- Pays d'Arles

Pour comprendre les différents liens tissés entre les Arlésiennes, leur costume et leur territoire, il nous faut en premier lieu revenir quelques décennies en arrière, précisément au moment où le costume était encore porté de façon quotidienne par certaines femmes de la région. Il existe, en pays d'Arles, un habit local qualifié par les Arlésiennes d'aujourd'hui de spécifique depuis la Révolution. Celui-ci a bien évolué au fil du temps, et il suit d'ailleurs avec quelques années d'écart les grandes variations de la mode parisienne : une dizaine de formes sont aujourd'hui identifiées. Ainsi, les Arlésiennes ont elles aussi porté des crinolines, ces grands jupons bouffants garnis de baleines métalliques⁸ sous le Second Empire. Certaines passionnées d'aujourd'hui racontent d'ailleurs en riant qu'il aurait fallu plus de minerais pour créer les toilettes de ces dames que pour équiper les rails des chemins de fer naissants, preuve du grand succès de cette mode. Et si les Provençales n'ont pas été en reste, elles ont gardé

⁸ Les crinolines ont d'abord été fabriquées à partir de crin, pour devenir ensuite des cages formées de cercles de métal reliés entre eux pour soutenir la jupe, et lui donner toute son ampleur : jusqu'à 4,50 m de circonférence à la base pour les plus grandes [Grau, 2007 : 85-92].

néanmoins leurs spécificités locales : la coiffe en est l'exemple le plus frappant, mais il y a aussi la chapelle, un empiècement orné de dentelles qui vient se loger de la poitrine jusqu'au cou, ou encore les fichus posés sur les épaules, au plissage caractéristique.

Les grands bouleversements sociaux précipités par la révolution industrielle n'ont pas épargné la Provence et ceux-ci ont marqué en retour la destinée de l'habit régional. Le début du XIX^e siècle a précipité l'uniformisation de la France : le développement des transports et des moyens de communications, notamment, ainsi que le service militaire ont facilité les contacts hors des régions [Michael, 1995]. Dans un même temps, se sont déployées, à grande échelle, de nouvelles technologies pour les produits de grande consommation et notamment dans le domaine du textile [Greimas, 2000] : les matières étaient à la fois plus abordables et plus nombreuses, tandis que la mode féminine s'allégeait progressivement. François-Marie Grau, dans son *Histoire du costume* [2007] relève que les femmes françaises ont par exemple abandonné la tournure, structure placée sous la jupe destinée à augmenter la cambrure des reins, dans les années 1890, tandis que les manches se sont faites moins volumineuses la décennie suivante et que les accessoires s'épuraient. L'évolution des mœurs, et notamment l'accès des femmes à de nouvelles activités ou de plus grandes mobilités ont participé de ce phénomène, de même que la plus grande circulation des magazines de mode et des créations. Paris s'affirmait d'ailleurs à l'international comme la « capitale de la mode », tandis qu'ouvraient les grands magasins comme Le Bon Marché (1838), Le Printemps (1865), ou encore Les Galeries Lafayette (1894), sources de nouvelles formes de consommation largement relayées par la presse et qui se sont diffusées en province [Kurkdjian et Tinturier, 2021].

C'est dans ce contexte que les femmes du pays d'Arles ont abandonné progressivement leur costume, non pas par contrainte, mais dans un désir d'élévation et d'ascension sociale. Ce désir de s'accorder au modèle national était d'abord le fait de l'aristocratie et de la bourgeoisie locales. Le phénomène s'accompagnait également d'une préférence pour le français sur le provençal, et, plus largement de l'abandon d'us et coutumes pensés comme désuets. Pour lutter contre ce désengagement des élites du mode de vie local, un jeune homme, Frédéric Mistral (1830-1914), a entrepris de revaloriser la culture régionale. En premier lieu, ce poète, originaire de Maillane et fils d'un propriétaire terrien aisé, a fondé en 1854 le Félibrige avec six autres compagnons : Joseph Roumanille (1818-1891), Théodore Aubanel (1829-1886), Jean Brunet (1823-1894), Paul Giera (1816-1861), Anselme Mathieu (1828-1895) et Alphonse Tavan (1833-1905). Leur objectif initial était simple : redonner à la langue provençale ses lettres de noblesse, en stimulant la création littéraire et montrant qu'elle était digne de produire de

véritables œuvres. La revalorisation de la culture d'Oc avait été amorcée, quelques années auparavant, par des érudits nationaux et locaux qui avaient entrepris de renseigner les us et coutumes régionaux et proposaient une nouvelle image du Moyen Âge méridional⁹, placé sous l'égide des troubadours et de l'amour courtois. En 1859, cet objectif du Félibrige s'est vu couronné de succès, Mistral obtenant le prix Nobel de littérature pour *Mirèio*. Il s'agit d'un long poème épique basé sur le modèle des grandes épopées antiques, entièrement rédigé en provençal. La publication a fait grand bruit dans les salons parisiens. En effet, pour les auteurs les plus en vue de la capitale comme Lamartine ou Barbey d'Aurevilly, *Mirèio* représentait la quintessence de la candeur villageoise, de l'expression primitive et noble des sentiments. Mistral, qui espérait asseoir d'autres félibres dans les cercles érudits et multiplier les publications en langue régionale suite à ce premier succès, s'est heurté à l'incompréhension : il ne pouvait y avoir qu'un seul poète du peuple et celui-ci devait désormais retourner dans l'oubli [Martel, 1997]. Cependant, en Provence, cette reconnaissance nationale a permis à Frédéric Mistral d'asseoir son influence et de mener plus en avant son entreprise. Celle-ci ne se limitait plus à la seule préservation de la langue : toute l'identité régionale a fait l'objet d'un minutieux travail de collecte, de délimitation et de mise en récit [Martel, 2007]. C'est dans ce contexte que le Félibrige s'est rapidement saisi de la question du costume du pays d'Arles, s'attachant notamment à convaincre les jeunes filles de le revêtir à nouveau.

Cet intérêt de l'organisation félibréenne pour le costume s'explique par l'émergence d'un projet ambitieux, qui excédait largement le cadre de la seule littérature. Mistral considérait la langue comme étroitement liée au peuple qui la portait – et qui l'abandonnait de plus en plus facilement. L'auteur s'est ainsi attaché à reconquérir les classes supérieures de la population, visant les personnes qui, comme lui, avaient bénéficié d'une éducation française. Il dressait alors le portrait d'un peuple paysan, à l'héritage antique raffiné et toujours présent, dont le Félibrige serait le garant du folklore. Ainsi, écrit Philippe Martel, tandis que le sauvetage de la langue était « l'affaire des “mâles de la terre”, il appartient aux femmes de garder la maison et les coutumes » [1997 : 3542]. Dès lors, le costume d'Arles s'est invité aux premières loges de cette valorisation générale, et Mistral en a fait un véritable cheval de bataille. Avec l'aide du peintre et illustrateur Léo Lelée¹⁰, le costume a été renseigné, normé et codifié, et a fait sa

⁹ Philippe Martel [1997, 2007, 2010] analyse finement la création de ce terreau fertile à l'émergence du Félibrige et à sa reconnaissance au niveau national, ainsi que le parcours de l'association littéraire.

¹⁰ Léo Lelée (1872-1947) est un peintre et illustrateur, Arlésien d'adoption, qui s'est attaché à peindre et représenter les Arlésiennes dès son arrivée dans la région. Cette implication forte lui valut d'être un acteur central de la codification du costume d'Arles auquel il finira par donner son nom [Dossetto, 2008].

grande entrée dans le Museon Arlaten. Ce musée a été créé par Frédéric Mistral en 1899¹¹, avec pour vocation « de doter le “peuple provençal” d’un lieu de synthèse et de contemplation de son histoire, de sa culture et de son mode de vie » [Séréna-Allier, 2001 : 146]. Dominique Séréna-Allier, conservatrice du patrimoine qui a dirigé le musée de 1991 à 2018, souligne l’importance des efforts déployés dans la démarche de collecte et de scénographie du costume. Cette mise en avant de l’habit local témoigne de l’importance que Mistral lui accordait, souhaitant faire de lui un emblème de la singularité locale :

« Objet de curiosité et d’étude pour les ethnographes voyageurs, le costume féminin local avait été repéré comme signe d’identification d’une région et revendiqué comme marqueur culturel du renouveau régionaliste par les félibres. Il devient nécessaire d’en expliciter l’évolution depuis un siècle pour en justifier le maintien en cette fin de XIX^e siècle. Les transformations de ce vêtement au gré de la mode, qui pourraient en effet contredire l’immobilisme supposé de la société rurale traditionnelle, deviennent alors la preuve tangible d’un “génie ethnique”, d’une capacité régionale à réactualiser sans cesse sa spécificité. L’histoire légitime ainsi la singularité d’un terroir et justifie la valeur symbolique de ce vêtement, érigé par Frédéric Mistral en signe de la Provence toute entière. » [*Ibid.* : 150-151]

Le costume d’Arlésienne, dans sa forme contemporaine, paraît donc étroitement lié au Félibrige et notamment à la figure de Frédéric Mistral, que les Arlésiennes surnomment encore aujourd’hui le “parrain du costume”. Plus largement, il s’inscrit dans le vaste champ des traditions provençales, telles qu’elles ont été imaginées et mises en scène en la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Si les rapports entre le costume et la langue provençale, à la lumière de cet historique, ne paraissent guère surprenants, il en va de même pour la bouvine* qui a fait l’objet d’un travail de normalisation et de valorisation similaire par le marquis Folco de Baroncelli¹². Se dessine alors, par l’action félibréenne, une « Provence éternelle » directement issue du discours de Mistral, notamment à travers le musée. Dominique Séréna-Allier relève qu’une « tradition orale » se construit autour du Museon au moyen de ses collections et de sa scénographie : « le patrimoine est donc non seulement polymorphe, imbriqué, mais il génère

¹¹ Sur le Museon Arlaten et son rôle actif dans la création de l’imaginaire provençal, voir Dominique Séréna-Allier, 2000, 2001 et 2015.

¹² Le marquis Folco de Baroncelli, véritable « figure tutélaire » [Guillon, 2003] de la bouvine*, a entrepris, depuis son domaine en Camargue, de recréer la race de taureaux Camargue et de formaliser la course à la cocarde, conçue comme une inversion de la corrida [Saumade, 1996].

aussi lui-même des représentations mentales » [2015 : 51]. Ce qui est représenté, c'est une Provence profondément rurale, aux racines grecques et latines qui en constituent à la fois le passé et le « modèle idéal » [Gueusquin, 2004 : 330]. Arles, parée de ses monuments antiques, en devient fort logiquement la capitale¹³, ouvrant ses portes sur la Camargue sauvage peuplée de ses taureaux et chevaux qui paissent sous l'œil vigilant des gardians*.

Si aujourd'hui le Félibrige a perdu de sa visibilité, Frédéric Mistral est néanmoins activement célébré : les associations traditionnelles lui rendent chaque année hommage sur sa tombe, tandis que les fêtes mistraliennes fêtent son anniversaire au son des galoubets-tambourins, accompagnant repas et conférences sur le patrimoine. La statue de Frédéric Mistral est saluée chaque premier mai par la Reine d'Arles, jeune fille élue tous les trois ans pour représenter le pays d'Arles, accompagnée pour ce geste par ses Demoiselles d'Honneur et un cortège d'Arlésiennes. Enfin, la *Coupo Santo*^{*14} est chantée avec dévotion à l'issue de la plupart des événements traditionnels. La liste des références au “parrain du costume” pourrait s'allonger, tant les occasions sont nombreuses. Pourtant, s'il est essentiel pour notre étude de nous pencher sur l'histoire de la construction de cette imagerie provençale, dont de nombreux éléments circulent encore aujourd'hui, il faut également nous dire que la pensée du Félibrige a fait elle aussi l'objet d'une relecture et d'une mise en récit que je m'efforcerai d'explorer dans ce travail. Les Arlésiennes d'aujourd'hui se sont en effet largement appropriées l'imagerie qui accompagnait le costume. Elles ont aussi entrepris un travail de recherche historique important, présenté sur le mode de l'érudition et comme l'apanage de quelques expertes formellement identifiées dans la communauté.

Interprétations contemporaines

Le costume du pays d'Arles apparaît aujourd'hui comme profondément marqué par les relectures successives dont il a fait l'objet. Institué par Mistral et le Félibrige comme un emblème régional, il n'apparaît pourtant pas aujourd'hui comme un objet identitaire dont l'interprétation serait unifiée et partagée par la communauté toute entière. Il existe en effet des perceptions parfois concurrentes de la “tradition”, catégorie largement mobilisée par mes interlocutrices pour désigner le faisceau de pratiques qu'elles identifient comme issues de la

¹³ Si Frédéric Mistral s'est attaché à faire du costume d'Arles l'emblème de la Provence, il escomptait néanmoins ouvrir son Museon Arlaten au palais des Papes d'Avignon. Contrarié dans son projet initial, il s'est finalement rabattu sur l'hôtel de Laval [Séréna-Allier, 2000].

¹⁴ La « chanson de la coupe » est présentée comme « l'hymne provençal ». Elle est composée en 1867 par Frédéric Mistral pour honorer le présent fait par ses homologues catalans en signe de leur amitié : une coupe d'argent, nommée « coupe sainte » et créée par le sculpteur français Louis Guillaume Fulconis.

“culture provençale”. Reprenant les termes de Jean Pouillon, la tradition est ainsi définie comme

« ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, au fil des générations, la transmettent. » [Pouillon, 2013 : 710]

David Berliner souligne également les liens indissociables entre la transmission et la tradition, deux objets privilégiés de l’anthropologie et qui ont pour objet « ce passé qui “passe” dans le présent » [Berliner, 2010a]. La tradition consiste donc en un certain regard sur le passé. Dans le contexte provençal, elle apparaît reprendre également à son compte l’ambiguïté qui constitue la notion de culture, dont elle serait la face visible et dont la catégorie de patrimoine participe au processus d’objectification [Alevêque et Chandivert, 2023 : 13]. L’on peut ainsi perdre sa culture, la vendre, la voler, la conserver, l’exhiber... Tradition et culture apparaissent comme des catégories de pratiques, dynamiques et aux contenus hétérogènes selon mes interlocutrices. Mais catégories comprises et appropriées par toutes, elles rassemblent les Arlésiennes en signifiant une possession collective, mais également très personnelle.

Il est possible d’identifier, en pays d’Arles, trois grands modes de relation à la pratique costumière, révélateurs de ces rapports hétérogènes à la tradition. Le premier concerne l’approche dite érudite du costume. Il rassemble des expertes locales qui, s’appuyant sur des recherches menées par leurs soins, entendent retracer l’histoire du costume local. Ces expertes sont majoritairement des femmes, clairement identifiées par la communauté et reconnues pour leur compétence. Elles ne portent plus le costume mais occupent une place centrale dans la Maintenance, cette nébuleuse d’associations et d’institutions qui, dans la continuité du Félibrige, s’attachent à valoriser et transmettre la langue et les traditions provençales. Une dizaine de ces femmes apparaissent être des figures locales, diffusant leur savoir à l’aide de publications, formations, expositions ou conférences reçues avec attention. Une deuxième catégorie de passionnées, directement en lien avec les érudites, peut être identifiée : les Arlésiennes qui portent régulièrement le costume et qui sont investies dans le réseau relationnel traditionnel. Celles-ci (à quelques exceptions près) fréquentent des associations de Maintenance locales, par exemple des groupes folkloriques (consacrés à la danse ou à la musique traditionnelle) ou encore des groupes de couture spécialisés. Ces Arlésiennes possèdent plusieurs costumes, qu’elles ont bien souvent réalisés elles-mêmes. Elles revêtent l’habit traditionnel plusieurs fois par an, participent activement à la vie culturelle locale et s’appliquent

à respecter la forme idoine du costume, s'appropriant les normes historiques produites par les expertes. Enfin, il nous faut relever la présence d'Arlésiennes occasionnelles qui représentent notre dernier mode de relation au costume. Ces femmes se costument pour de rares occasions, chargées pour elles d'une importance singulière : cela peut être la fête de leur village, ou encore un rassemblement arlésien jugé incontournable. Elles participent aux défilés en tant qu'"indépendantes", selon le terme consacré, soulignant par là qu'elles ne font partie d'aucune association. Bien souvent, ces Arlésiennes occasionnelles ne possèdent qu'un costume, hérité ou réalisé par une couturière. Leur attachement au costume se décline sous le mode de l'émotion discrète, perpétuant bien souvent une pratique familiale. Leurs compétences costumières font cependant régulièrement l'objet de commentaires, leur érudition reposant principalement sur une transmission intergénérationnelle de gestes et de façons de faire très localisées, et parfois considérées comme imprécises. L'experte, l'Arlésienne passionnée et l'Arlésienne occasionnelle sont bien évidemment des figures types dont il existe de multiples déclinaisons. Mais ces figures nous permettent d'affiner une première fois les contours de la communauté arlésienne, soulignant dans un même temps son caractère hétérogène et laissant entrevoir l'importance que revêtent les savoirs (historiques et techniques) dans la pratique costumière.

L'approche érudite : autour de la complexification du costume

Les récits contemporains s'accordent pour identifier, après la mort de Frédéric Mistral en 1914, une période de rupture dans la transmission du costume. Ce dernier aurait en effet sombré dans l'oubli, n'étant uniquement mobilisé et montré qu'à des fins qualifiées aujourd'hui de "folkloriques". Le terme, dans le vocabulaire des expertes d'aujourd'hui, désigne une mise en scène qui serait destinée au seul divertissement, notamment des touristes, sans grand souci de montrer l'habit local dans une forme vraisemblable. Des fillettes pouvaient ainsi porter des coiffes de cérémonies considérées comme strictement réservées aux jeunes filles, par exemple, parées de soies et de dentelles, tandis que certaines femmes s'amusaient à "jouer à l'Arlésienne" en tentant de reproduire la coiffe traditionnelle à l'occasion d'une visite chez le photographe. Des clichés de ces Arlésiennes "déguisées" circulent aujourd'hui dans les cercles de passionnées et d'érudites et font l'objet de commentaires amers. Ils légitiment néanmoins le travail d'exhumation des savoirs costumiers "authentiques" effectués par ces érudites. Ce souci historique se déploie à partir des années 1970 et participe à faire émerger une nouvelle vision du costume qui, nous dit Sylvie Sagnes, « est loin d'être une anodine variation par rapport au propos mistralien » [2011 : 245].

Les expertes locales, en premier lieu, introduisent un nouveau feuilletage historique, bien plus complexe que celui proposé par Fernand Benoît, conservateur du Museon Arlaten de 1934 jusqu'à la fin des années 1950. Celui-ci avait en effet commandé à Léo Lelée « six panneaux didactiques comportant des croquis et documents iconographiques montrant l'histoire singulière de ce costume depuis le XVIII^e siècle, et sa nécessaire adaptation en 1941 » [Séréna-Allier, 2009], mais ne distinguant que deux périodes : un costume avant la Révolution, un après [Sagnes, 2011 : 243-244]. Les expertes en identifient aujourd'hui une dizaine, chacune comportant des variations dans leurs formes (une époque peut ainsi avoir un costume dit "campagne", "endimanchée" ou "de cérémonie"). La forme de ces costumes se complexifie également, en portant une attention soutenue aux "proportions" d'une silhouette, aux variations locales et aux associations de matières, qui doivent dans tous les cas exclure des composants synthétiques. Les supports se multiplient pour diffuser une forme unifiée du costume, établissant des normes particulièrement précises : le nombre d'épingles pour fixer un fichu, le positionnement des plis qui le composent, ou encore la longueur idéale d'une jupe sont ainsi fixés. De plus, comme le souligne Sylvie Sagnes, « la mode fait [...] une entrée en force dans l'histoire revisitée du costume » [*Ibid.* : 244], plaçant les Arlésiennes et leur créativité au centre des discours. Le costume devient alors un moyen, dans le récit des expertes locales, d'expression personnelle et d'affirmation de soi, tandis que l'on identifie des "modes", des "tendances" émergeant dans les défilés contemporains. Le costume se revendique "vivant", surtout pas "figé", fruit de l'inventivité des femmes qui le portent.

Pourtant, cette liberté des Arlésiennes pour composer leurs tenues est à relativiser. La nécessaire vitalité identifiée par les expertes ne signifie pas une liberté d'interprétation. Aussi, il existe des normes indérogeables qui fondent le costume "authentique", c'est-à-dire reconnu comme conforme à la tradition par la communauté. L'agencement général des pièces, l'organisation de la silhouette, les caractéristiques de la coiffure, de même que les associations textiles ou encore le port des coiffes et des couleurs selon les âges et les événements sont strictement encadrés. Le schéma ci-dessous [figure 2] donne une idée de l'agencement général des pièces qui caractérisent un costume dit "contemporain" ou "Léo Lelée", dernière forme du costume identifiée par les expertes locales et principalement portée au cours des événements traditionnels.

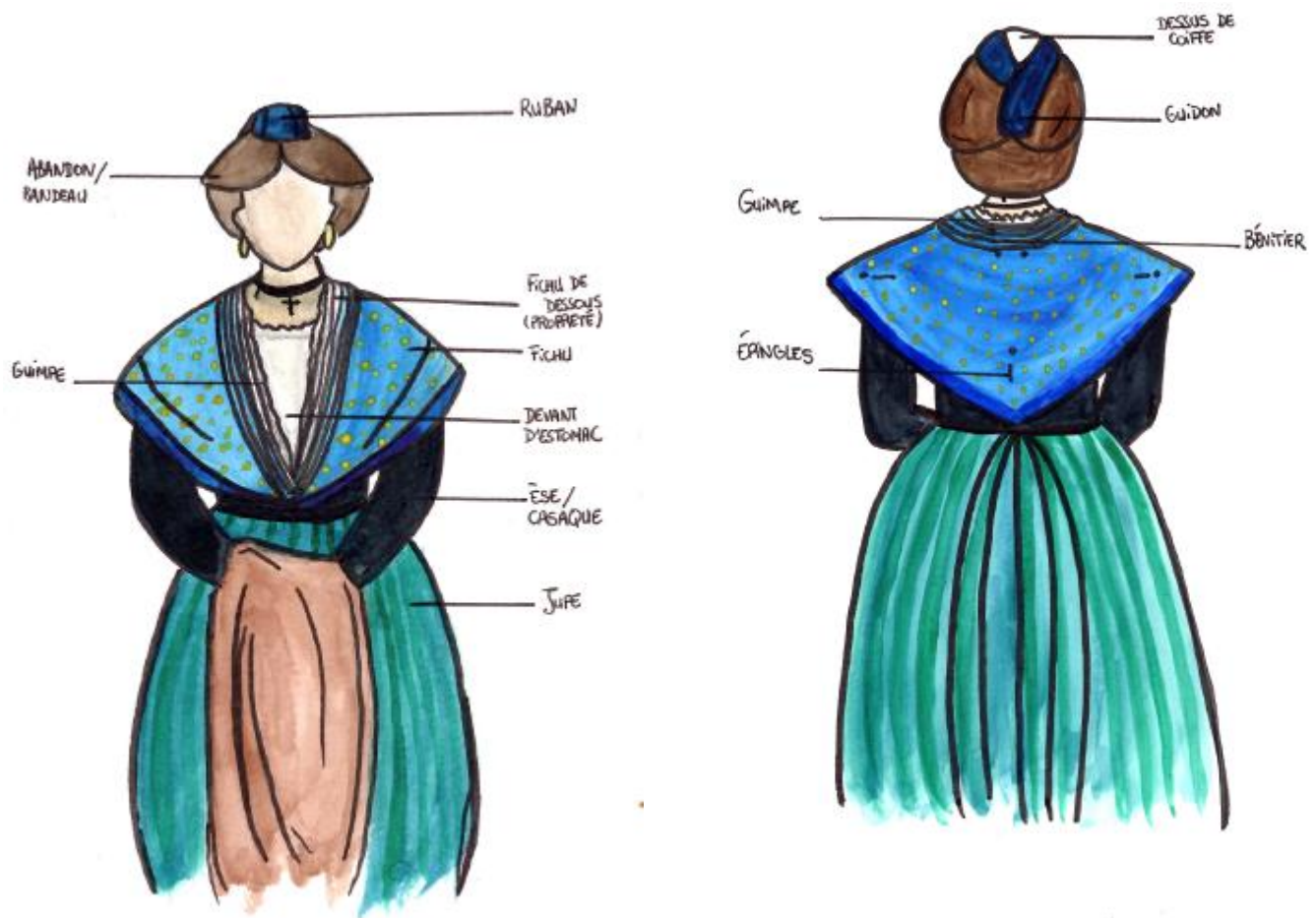


Figure 2- Costume contemporain, dit Léo Lelé.

Les Arlésiennes passionnées s'attachent ainsi à identifier les *interstices de la tradition*, c'est-à-dire tentent de faire du costume "vivant" un objet de mode, avec ses variations et ses tendances, tout en respectant scrupuleusement les normes historiques. Car la complexification du costume, amorcée dans les années 1970, cohabite avec l'idée que les Arlésiennes seraient, justement, caractérisées par une forme de génie esthétique, un sens certain de l'élégance, mais aussi par le désir d'être plus belles que les autres et de vouloir être remarquées pour cela. Cette rivalité bon enfant serait caractéristique de ce que les Arlésiennes nomment "l'esprit du costume", expression désignant à la fois l'émulation collective et la recherche esthétique, mais aussi des caractéristiques physiques du costume qui s'avèrent impossibles à décrire, mais que l'on pourrait saisir à force de pratique et d'imprégnation (comme une "allure", ou des agencements spécifiques). Ainsi, si certaines variations du costume sont accueillies avec joie par la communauté, d'autres, au contraire, sont accusées de "dénaturer" le costume. L'Arlésienne contemporaine doit être capable de déployer sa virtuosité tout en respectant la tradition,

s'appliquant à faire comme ses aïeules, tout en projetant ce que ces dernières auraient pu imaginer pour sublimer davantage leurs vêtements.

Des « beautés patrimoniales »

La mise en avant de la virtuosité des femmes des siècles précédents repose sur l'idée, largement répandue aujourd'hui en pays d'Arles, que ce costume serait, avant toute chose, remarquable du fait de sa beauté. De fait, celle-ci surprend régulièrement les personnes découvrant le costume pour la première fois. Ainsi, entre 2005 et 2009, une enquête collective réunit Arnould Chandivert, Véronique Dassié, Véronique Moulinié et Sylvie Sagnes¹⁵. À l'occasion de celle-ci, Véronique Moulinié rencontre pour la première fois des Arlésiennes en costume, au cours d'une journée d'élection de la Reine d'Arles¹⁶, le 1^{er} mai 2005. En chemin pour rejoindre les festivités, elle rencontre nombre de ces Arlésiennes, et, pour chacune d'elles, se dit impressionnée :

« L'ethnologue, convaincue que les tenues folkloriques sont "moches", n'a pas les yeux assez grands pour faire entrer dans ses souvenirs toutes ces "Beautés costumées" [Michael, 1995]. Me voilà "faisant le touriste", le nez au vent, admirant les robes [...], essayant de comprendre par quel miracle une cavalière tient sur la croupe d'un cheval, surtout ensevelie sous un tel déluge d'étoffes, m'étonnant de la patience de ces enfants qui, engoncés dans des gilets ou des bonnets, ne semblent pas se rendre compte de la contrainte que représentent ces instruments de torture qui, en temps ordinaire, ne survivraient pas à dix minutes de récréation. » [*Ibid.* : 144]

Ce qui surprend d'abord le regard, apprend-on sous la plume de Véronique Moulinié, c'est la beauté de ces costumes, le raffinement des coiffures, l'élégance générale du défilé. Puis, c'est le nombre d'Arlésiennes et la diversité des âges. Cette impression, nous la retrouvons en lisant Jennifer Lynne Michael, qui a côtoyé les Arlésiennes dans les années 1990 pour les besoins de son mémoire intitulé *Costumed Beauties : The image, Identity and expertise of the Arlésiennes* [1995]. Cette ethnologue s'intéresse alors à la façon dont les Arlésiennes sont devenues des icônes locales, notamment à travers les représentations des voyageurs du XIX^e siècle et des

¹⁵ *Images mentales, représentations de l'identité : Le Museon Arlaten*, enquête sur commande du Museon pour le compte du IIAC – Equipe LAHIC, 2005-2009.

¹⁶ La Reine d'Arles est élue tous les trois ans, le 1^{er} mai, pour représenter la ville et le Pays d'Arles tout au long de son règne. Elle est accompagnée de Demoiselles d'Honneur (au maximum six, élues également) pour assister aux événements culturels de la région. Voir Dossetto [2010].

érudits locaux, mais aussi comment les Arlésiennes qu'elle a pu rencontrer s'approprient cet héritage. Car cette beauté est également affirmée et revendiquée par les Arlésiennes elles-mêmes, qui l'identifient aujourd'hui comme un élément caractéristique du costume. Ainsi, en introduction de son livre *L'art du costume d'Arles. Traité théorique et pratique de coiffure et d'habillement* [2014], l'érudite locale Nicole Niel cite sept auteurs, voyageurs ou érudits locaux, qui louent la beauté des filles d'Arles, le dernier d'entre eux étant bien sûr Frédéric Mistral :

« Mais la beauté de nos filles, ô Arlésiens, se révèle immortelle. Et aujourd'hui après tant d'années et de bouleversements, le sang de la Provence rejaillit toujours plus pur, vigoureux et allègre. » [Mistral, cité dans Niel, 2014 : 15]

Nicole Niel n'est pas la seule historienne du costume à souligner les qualités esthétiques de l'habit régional, et, par extension, des femmes qui le portent. Odile et Magali Pascal, les premières Arlésiennes à avoir consacré trois ouvrages complets au costume, véritables références locales – Odile Pascal a été Reine d'Arles entre 1978 et 1981, et sa mère est réputée pour ses collections textiles – débute le deuxième tome de leur *Histoire du costume d'Arles* par un avant-propos intitulé « Le mythe de la beauté des Arlésiennes » [2001 : 8-9]. Pour les autres, cette réputation serait particulièrement ancienne :

« Selon la légende, le mythe de la beauté semble naître au 6^{ème} siècle avant J.C. lorsque la jeune et blonde Gyptis, fille du roi d'Arles Sennanus, choisit pour époux un jeune grec nommé Protis en lui tendant la coupe symbolique des fiançailles. Légende gratifiante qui fait naître le mythe de la capacité de séduction et de la détermination d'une fille de roi. » [*Ibid.* : 8]

Cette noble ascendance se confirmerait à nouveau, lors de la découverte la statue de la Vénus d'Arles en 1651. Ainsi, « à Arles, Vénus ne naît pas de la vague, mais sort du sol qui l'enfante. » [*Ibid.* : 8]. Impossible de dissocier, dans les discours locaux, qui de la femme ou du costume a la primauté, nous dit Jennifer Lyne Michael : « parler de la tenue, c'est parler de la femme » [*Ibid.* : 11, ma traduction]. Pourtant, s'il existe une réelle *coïncidence* entre la femme et son costume, qui devient Arlésienne grâce à un long travail de préparation et de mise en scène d'elle-même, c'est que le costume est réputé avoir des facultés quasiment merveilleuses. Ainsi, Nicole Niel écrit à son propos, pour introduire l'analyse minutieuse des proportions qui caractérisent le costume :

« L'image superbe que nous offre notre Arlésienne doit donc répondre à chacune de ces lois. Une meilleure compréhension de sa beauté permettra à toutes de rechercher à travers la maîtrise de la technique l'unique but : être soi-même la plus belle. » [Niel, 2014 : 34]

Nicole Niel s'attache donc à démontrer que les lignes qui composent le costume, tel qu'il a été fixé par Lelée et Mistral, n'ont pas cessé d'évoluer par hasard : elles sont simplement parfaites, et ne peuvent plus, à ce titre, être améliorées. Ainsi, elle identifie les proportions caractéristiques du costume (tête, hauteur de buste, largeur de la silhouette en bas, hauteur de la taille et hauteur de la silhouette) et calcule leurs rapports, dans lesquels elle identifie la suite de Fibonacci et donc le nombre d'or, preuve pour elle de l'extrême pureté de la forme du costume. Et de conclure :

« Pour nous qui connaissons le Costume d'Arles depuis toujours, cela nous paraît naturel, mais comparons seulement ces quelques points avec d'autres costumes régionaux. Nous trouverons souvent une grande richesse de broderies s'étalant sur les coiffes, les manches, les jupes, les tabliers. La beauté de ces costumes tient plus dans la recherche du décor que dans l'harmonie de ses proportions, véritable secret de l'élégance. » [*Ibid.* : 49]

Ainsi, la beauté des Arlésiennes se décrit selon deux registres distincts. Le premier repose sur l'idée, largement façonnée par les félibres et voyageurs du XIX^e siècles, que les femmes de la région étaient tout simplement particulièrement belles. Michael montre bien comment s'est construite et a circulé l'idée qu'il existerait un « type arlésien », un profil, une allure caractéristique [1995 :22]. Mais les félibres s'attachent à transporter cette beauté au costume et à les lier étroitement, afin de rendre, selon l'autrice, impossible d'imaginer séparément l'Arlésienne et le costume. Cet héritage n'est pas absent des discours des érudites d'aujourd'hui, qui font de la beauté de l'Arlésienne une *beauté patrimoniale*. Cette *beauté patrimoniale* peut être définie comme un jugement esthétique, reposant sur l'apprentissage et la mise en pratique de normes relatives au costume, et dont le respect est garanti et entretenu par une surveillance collective des membres de la communauté, chacune étant tour à tour émettrice et support de ce jugement. La beauté des Arlésiennes est décrite comme « méritante », « savante » [Dossetto, 2010 : 151], fruit d'un travail de recherche basé sur les productions des expertes, et d'un investissement personnel important.

De nos jours, être Arlésienne signifie alors prendre position au sein d'un réseau relationnel dense et particulièrement complexe. Les savoirs en sont un élément déterminant : leur possession ou leur absence détermine les positions dans une hiérarchie régulièrement actualisée, et au sommet de laquelle l'on retrouve les expertes. Celles-ci apparaissent avoir le monopole de la *parole normative* sur le costume, tandis que les jeunes filles, de leur côté, s'attachent à insuffler des variations à l'objet traditionnel sous le regard critique de leurs aînées. L'apprentissage des techniques de fabrication et d'habillage est étroitement encadré, les groupes de couture ou ateliers de formation dédiés tendant à compléter, voire suppléer, des formes de transmission intergénérationnelle. Je nomme ici *parole normative* les discours visant à décrire le costume, les pratiques et les savoirs qui l'accompagnent, à une personne extérieure à la communauté. Ces informations, destinées à circuler hors des cercles arlésiens, sont en effet considérées comme potentiellement dangereuses par les Arlésiennes, car pouvant participer à diffuser une image erronée du costume sans que celle-ci puisse être rétablie par la suite. Ces savoirs ne font pas l'objet d'une telle attention lorsqu'ils sont à destination des Arlésiennes fréquentant des groupes pour s'initier et perfectionner leurs connaissances afin d'"être autonomes" en matière de costume. "Être autonome" signifie, dans l'idéal, être capable de pouvoir s'habiller, se coiffer, voire même confectionner seule ses propres costumes. C'est à la rencontre de ces Arlésiennes que je me suis rendue, en m'intéressant à la manière dont ces savoirs traditionnels circulent, se partagent et se racontent. Les ateliers de couture ont particulièrement retenu mon attention, tandis que je m'efforçais de rencontrer des érudites locales et de recueillir leurs perceptions du costume d'Arles et des pratiques de leurs contemporaines.

À propos de l'enquête de terrain

Ce travail d'enquête, qui s'est déroulé, dans sa majeure partie, entre 2018 et 2019, a prolongé ma recherche de Master¹⁷ amorcée deux années plus tôt, et qui avait donné lieu à dix mois de terrain. Ces séjours m'avaient offert l'occasion de porter une première fois le costume féminin régional, une expérience qui a par la suite radicalement transformé mes relations avec les Arlésiennes. Celles-ci m'ont alors considéré d'un autre œil, tout en m'autorisant à accéder à une nouvelle forme de récit à propos du costume. En effet, alors que je m'intéressais pour mon mémoire aux modalités de transmission des savoirs (historiques, mais aussi les savoir-faire

¹⁷ « Du ruban à l'Arlésienne. Représentations, savoirs et discours autour du costume féminin du pays d'Arles », 2017, mémoire dirigé par Jérôme Courduriès, Université Toulouse Jean Jaurès.

et techniques pour porter son costume ou le réaliser) au sein de familles du piémont des Alpilles, je rencontrais un intérêt poli des Arlésiennes qui répondaient volontiers à quelques questions pratiques (depuis quand elles se costumaient, avec quels membres de leur famille elles avaient fait leur apprentissage), avant de me rediriger vers des érudites locales dès que je tentais d'en savoir davantage sur leurs façons de faire. De plus, les récits de leur expérience costumière semblaient particulièrement homogènes, reprenant le motif de l'évidence d'une destinée arlésienne compte tenu des pratiques familiales, des fortes émotions qu'elles ressentaient en costume, et de l'amour inconditionnel qu'elles ressentaient pour "la culture et les traditions". Aussi, acceptant un jour la proposition de Pierre, gardian* amateur d'une cinquantaine d'années, qui me proposait de défiler à ses côtés, j'entreprenais de porter pour la première fois l'habit local.

Découvrir les coulisses du costume

La proposition de Pierre était révélatrice de ma posture particulière au cours de ce terrain d'enquête. J'étais en effet identifiée, dans quelques villages des Alpilles, comme issue d'une "vieille famille" locale, selon l'expression consacrée. Alors que j'avais grandi en Ariège, bien loin de ce que les Arlésiennes nomment le "milieu de la tradition", je demeurais associée au territoire pour mes interlocutrices par le biais de ma famille. Il s'agissait, plus précisément, de la branche maternelle de mon ascendance. Ma grand-mère Geneviève (90 ans) avait, de plus, hérité de costumes de sa propre grand-mère et s'était costumée durant sa jeunesse, bien avant la complexification amorcée dans les années 1970 : ce sont ces costumes que j'ai pu porter pour mes premières sorties, n'en possédant pas d'autres, ce qui a contribué à inclure mon enquête dans une démarche de continuité familiale aux yeux de mes interlocutrices. Ma tante, qui connaissait bien Pierre, avait également porté le costume et fréquenté un groupe folklorique, et vivait toujours, au moment de mon enquête, dans la région. Ma tante et ma grand-mère, malgré la possession de costumes, ne savaient pas, ou plus, comment en agencer les pièces qui composaient l'habit régional. Seule demeurait leur connaissance du réseau relationnel traditionnel : elles savaient précisément qui solliciter pour obtenir des épingles, reprendre un fichu ou à qui acheter un galon, tandis qu'elles identifiaient les habilleuses des environs, des femmes ayant les savoirs nécessaires pour préparer une Arlésienne (coiffure et habillage).

Ma première expérience en costume m'a permis d'identifier l'importance de ce réseau relationnel dans la pratique costumière, et, en creux, la difficulté d'y pénétrer en tant que membre extérieur à la communauté. J'ai été accueillie par mes interlocutrices comme une jeune

filles qui, coupées de sa “culture”, souhaitaient la “retrouver” par l’entremise d’un travail universitaire. Ce récit participait à neutraliser la figure inquiétante que représentait l’ethnologue pour les expertes locales, analysée par Sylvie Sagnes [2011]. L’auteurice relève en effet que les « vrais fondements du savoir costumier » reposeraient, dans les représentations locales, sur « l’implication dans la vie du costume, son expérience sensible au quotidien et la qualité d’Arlésien ou d’Arlésienne » [*Ibid.* :249]. Elle souligne également les efforts déployés par les Arlésiennes pour costumer les ethnologues de passage, signe de la réussite de l’enquête, mais aussi de l’agrégation symbolique à la communauté. « L’ethnologue-arlésienne » [*Ibid.* :252] ainsi convertie à la pratique costumière perdrait alors de son extériorité, source de désordres dans l’économie de la répartition locale de la parole érudite.

Porter le costume représentait ainsi une première étape dans mon intégration à la communauté arlésienne, mais il m’était toujours difficile de rencontrer des Arlésiennes prêtes à me parler de la fabrique du costume. J’ai alors choisi, dans le cadre de cette recherche doctorale, d’intégrer des groupes de couture afin de *faire avec* les Arlésiennes mon propre costume. Cette approche par les techniques m’a notamment permis de me dégager des discours accompagnant les défilés qui reprenaient l’imaginaire communément partagé par la communauté et offert aux personnes extérieures. Je supposais que derrière les défilés savamment chorégraphiés et les jeunes femmes aux sourires éclatants, reconnaissant volontiers que “le costume, c’est du travail” mais peu enclines à m’en décrire les nuances, se déployaient des trésors de recherche, de négociation et des heures de travaux d’aiguille. Je souhaitais, en ce sens, explorer les tensions entre norme historique, contraintes techniques, goûts personnels et esthétique patrimoniale en m’intéressant aux coulisses du costume, bien en amont des défilés. J’espérais de plus, au cours de cette ethnographie, en apprendre davantage sur les modalités de la *fabrique* de l’Arlésienne, supposant que l’univers clos et exclusivement féminin n’était pas uniquement le lieu de transmission de savoir-faire et de techniques, mais aussi d’une certaine représentation de *l’Arlésienne*, figure archétypale chargée d’incarner une identité locale singulière.

Faire avec : récits de transmissions

J’ai réalisé, pour cette nouvelle ethnographie, deux principaux séjours en pays d’Arles, d’une durée respective de 7 et 4 mois. Le premier s’est tenu de mars à septembre 2018, et le second de septembre à décembre 2019, tandis que des déplacements ponctuels m’ont permis d’assister à des rencontres, formations ou festivités supplémentaires. L’objectif était de pouvoir,

autant que possible, faire l'expérience de la sociabilité ordinaire arlésienne y compris durant l'hiver, saison où les sorties costumées se faisaient plus rares. La morte saison était pour les Arlésiennes le temps privilégié de la confection minutieuse de nouveaux éléments de leurs costumes.

Ces deux séjours ont été pour moi l'occasion d'assister à différents ateliers de couture ou de participer à des formations dédiées aux Arlésiennes désireuses d'apprendre à se coiffer ou à monter leurs costumes. Cependant, comme ces ateliers – accessibles principalement par cooptation d'une de ses membres – se déroulaient dans leur grande majorité le samedi matin, j'ai choisi de fréquenter un groupe en particulier, privilégiant les entretiens ou les visites occasionnelles pour les autres. J'ai eu la chance d'être invitée à l'atelier de la ville de F. par Violette, proposition formulée à l'occasion du vide-commode présenté au début de cette introduction. Violette, que j'avais pu rencontrer à deux reprises quelques mois auparavant, avait en effet été séduite par ma volonté d'apprendre à confectionner le costume et convaincue de la sincérité de ma démarche par la découverte de mes achats réalisés ce jour-là. Ainsi, cette institutrice à la retraite a pris soin de m'intégrer au collectif qu'elle fréquentait alors, tout en s'attachant à m'aider à préparer et à vérifier mes tenues avant chaque défilé effectué à ses côtés. Dans l'atelier de F., j'ai ainsi pu réaliser un tablier, une casaque*, un fichu et une jupe sous l'étroite surveillance de Denise, la doyenne du groupe et sa présidente initiale, en plus de Violette qui a pris sa suite quelques mois après mon arrivée. Danièle, présidente de l'atelier de couture de la ville de T., m'avait également conviée à venir assister à quelques séances qui ont été l'occasion pour moi de réaliser un devant d'estomac et une guimpe [voir figure 1 ci-dessus]. J'ai pu, en plus de ces ateliers, assister à des formations dans d'autres villages des Alpilles, mais aussi plus au nord des Bouches-du-Rhône en passant quelque fois la Durance pour gagner le Vaucluse, aux frontières de la pratique costumière. Les fêtes et manifestations traditionnelles ont également fait l'objet d'une attention soutenue, parfois depuis le cortège du défilé, en costume, et, dans la plupart des cas, en tant que spectatrice accompagnée d'Arlésiennes commentant avec moi les événements en cours.

Une autre des spécificités de cette ethnographie est d'ordre géographique : j'ai choisi de centrer mes recherches dans les campagnes voisinant Arles. La cité antique, véritable « capitale » de la Provence selon l'anthropologue Jean-Noël Pelen [1985], a en effet fait l'objet de nombreuses recherches : Marie-France Guesquin [2000, 2004], Jean-Noël Pelen [1985 ; 2014], Danièle Dossetto [1995, 2000, 2001a, 2003, 2008, 2010, 2015], Marie-Hélène Guyonnet [2003, 2009] mentionnent notamment le costume ou s'y intéressent directement, mais la liste

s'allongerait considérablement si celle-ci s'ouvrait aux traditions et manifestations identitaires en pays d'Arles. Considérant les travaux déjà menés, j'ai supposé qu'il serait préférable d'interroger les modalités de construction, diffusion et transmission de cette « brillance de la conscience identitaire » [Pelen, 1985] qui avait interpellé les chercheurs et chercheuses en privilégiant les lieux où celle-ci se faisait plus discrète. Moins nombreuses que leurs homologues citadines, les Arlésiennes du pays d'Arles revendiquaient en effet un rapport différent à la tradition et au costume. Leurs discours révélaient un réseau d'appartenance au feuilletage important, où l'héritage familial cohabitait avec des attachements locaux (au village, ou à une localité comme les Alpilles, la Crau...), ainsi qu'avec une affiliation régionale. L'attention à la circulation des gestes et savoir-faire relatifs au costume a souligné que ces appartenances, se déployant à différentes échelles selon les contextes, étaient parfois contrariées par l'introduction d'une nouvelle technique, réputée plus efficace mais supposant l'abandon de manières de faire transmises jusqu'alors entre parentes. Dans ces contextes villageois, où l'*élite costumière* – catégorie regroupant érudites et Arlésiennes identifiées pour leur virtuosité et leurs connaissances, caractérisée par son expertise et la reconnaissance dont elle fait l'objet – est plus lointaine et les groupes plus disséminés, la circulation des savoirs costumiers n'en est pas moins intense. Elle semble néanmoins reposer davantage sur les relations nouées avec les détentrices de savoir, faisant dialoguer rapport affectif, considérations historiques et sens pratique.

Qui sont les Arlésiennes ?

Cette configuration de mon ethnographie, doublée aux enjeux arlésiens d'énonciation des savoirs costumiers, a largement influencé le profil des personnes que j'ai pu rencontrer dans le cadre de cette étude. Les Arlésiennes seraient un millier à porter le costume au moins une fois par an, selon les estimations partagées par certaines d'entre elles. De même, il y aurait environ 250 associations de Maintenance et de tradition incluant costume, directement ou non, dans leurs activités sur le territoire. Ces informations ne sont pourtant pas formellement vérifiables, certains groupes ne fonctionnant que dans le cadre de rapport d'interconnaissance et ne disposant pas de communication, voire d'existence officielle.

J'ai pu rencontrer, au cours de mon enquête, une soixantaine d'Arlésiennes avec lesquelles j'ai pu échanger sur leurs pratiques et leurs représentations du costume. La plupart sont issues de la classe moyenne (infirmières, institutrices, professeures dans le secondaire et fonctionnaires sont notamment représentées). Elles sont en majorité originaires de la région et prolongent une pratique familiale, revenues parfois après une mobilité (généralement le temps

des études) s'installer définitivement dans leur localité d'origine. Les jeunes filles (âgées de 18 ans à une trentaine d'années), qui sont pourtant mises en avant par leurs groupes à l'occasion des festivités, sont peu représentées dans mon ethnographie. Il m'a été particulièrement difficile d'obtenir des entretiens avec elles, et impossible de les voir réaliser leurs costumes en dehors des ateliers qu'elles fréquentaient. La plupart, en effet, me renvoyaient vers les érudites et présidentes de groupe, ne souhaitant pas prendre le risque, selon les termes de Léa, 25 ans, de "dire une bêtise". Seule Estelle, 29 ans, a accepté un entretien de façon spontanée : ancienne Demoiselle d'honneur, elle bénéficiait pour ce titre d'une grande reconnaissance locale et s'impliquait activement dans la vie associative de son village. Ainsi, ce sont principalement les aînées qui ont pris en charge mon initiation au costume : des présidentes d'ateliers de couture, notamment, ou encore des érudites locales. Ces femmes étaient principalement retraitées, donc particulièrement disponibles pour mener un travail de recherche fourni autour de l'histoire textile en général, du costume en particulier, mais aussi pour accompagner une néophyte qui, à son arrivée, n'avait aucune compétence en couture.

Ainsi, les Arlésiennes que j'ai pu rencontrer ne sont pas représentatives de la diversité des profils des femmes portant le costume aujourd'hui, les aînées étant sur-représentées dans mon étude. Cependant, cette disparité est révélatrice de l'économie de la parole en pays d'Arles, l'énonciation des savoirs costumiers étant dans la majorité des cas le signe de l'appartenance à ce que je nomme une *élite costumière*, caractérisée par la reconnaissance de leur position par la communauté. Et si la venue de l'ethnologue est parvenue, par moments, à troubler cette répartition implicite de la *parole normative* sur le costume, c'est que d'autres réseaux relationnels étaient alors impliqués (amitiés, parentés entre mes interlocutrices qui m'introduisaient personnellement).

Néanmoins, le choix d'une initiation par la création textile au costume féminin du pays d'Arles m'a permis non seulement de faire l'expérience du parcours ordinaire de la néophyte souhaitant revêtir l'habit régional, mais aussi de franchir ces étapes d'apprentissage en compagnie de Gaëlle, âgée de 27 ans, qui était fraîchement arrivée au sein de l'atelier de couture de T. En fréquentant régulièrement les membres de ce groupe, j'ai pu ainsi découvrir la force de leurs attachements au costume régional, mais aussi la grande diversité des représentations, pratiques et significations qui lui sont associées. Loin d'être uniquement réductible à un volontarisme culturel visant à exprimer une spécificité locale, le costume d'Arles m'a été présenté comme au fondement d'une sociabilité féminine singulière, favorisant les échanges entre les générations et accompagnant les femmes tout au long de leur vie.

Interroger les seuils du patrimoine

Ce sont ces sociabilités féminines qui ont constitué le point de départ de mon enquête. Dans la lignée des travaux d'Agnès Fine, je considère que le costume participe d'une « culture féminine ». L'anthropologue, à partir de l'étude de l'expérience de la constitution des trousseaux par les femmes en France au siècle précédent, constate en effet que ce trousseau « représente quelque chose de spécifiquement féminin », mobilisant des « pratiques spécifiques aux femmes » [Fine, 1984 : 158]. Faire son trousseau participait pour la jeune fille à l'apprentissage d'une posture du corps singulière, caractérisée avant toute chose par l'immobilité. Mais le trousseau apparaît aussi comme « une étape initiatique au cours de laquelle s'investissent positivité, créativité et plaisir » [Ibid. : 176]. Les ateliers de couture redoublent la transmission intergénérationnelle que certaines jeunes Arlésiennes connaissent déjà dans leurs familles. Ces lieux d'apprentissage, exclusivement féminin, instituent les aînées, réputées plus expérimentées, comme source de savoir pour les cadettes qu'elles guident tout au long de leur parcours d'Arlésienne. L'atelier est le lieu de transmission de savoirs costumiers, mais aussi couturiers, valorisant chez les jeunes filles le *faire soi-même* : broderie, boutissage¹⁸, crochet y sont ainsi par exemple parfois présentés, et les aînées incitent leurs cadettes à expérimenter ces techniques. Apprendre à *être autonome* en costume, c'est-à-dire être capable de réaliser seule la plupart de ses pièces, en plus de s'habiller et de se coiffer soi-même, constitue l'objectif revendiqué de ces ateliers et passe par l'apprentissage de ces savoir-faire. Leur acquisition devient alors une étape importante dans la trajectoire des Arlésiennes, qui adoptent au fil de leur apprentissage de nouvelles techniques du corps et des postures partagées par la communauté. Je considère, à la suite de Judith Butler, que le genre « consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une *répétition stylisée d'actes* » [Butler, 2006 : 265]. Pour le dire en d'autres termes, le genre n'est pas une essence, mais un « acte », qui requiert une « performance *répétée* » [Ibid. : 264]. C'est en effet dans la répétition d'actes, de comportements, d'expressions... que se stabilise l'identité de genre, qui donne alors l'illusion de la permanence et du naturel. L'apprentissage du costume d'Arles, qui peut advenir dès l'enfance, participe à la construction et à la transmission d'un imaginaire genré spécifique, reposant sur deux figures traditionnelles stéréotypées, le gardian* et l'Arlésienne. Comme le souligne Sylvie Steinberg à partir de l'étude du travestissement de

¹⁸ Le boutis, technique emblématique du sud de la France (le boutis de Marseille a été inclus à l'Inventaire national du Patrimoine Culturel Immatériel en 2019) est une broderie « emboutie », c'est-à-dire que ses motifs sont en reliefs, car « méchés » de l'intérieur. Il s'agit d'insérer des mèches de coton, à l'aide d'une aiguille à bout rond, entre deux tissus assemblés et « piqués » (brodés de motifs prenant les deux tissus).

la Renaissance à la Révolution, le vêtement est un marqueur central de la différence des sexes [2001]. En s'intéressant aux démarches individuelles de travestissement, l'historienne montre que s'accaparer les habits de l'autre sexe signifie également en adopter les gestes et permet surtout de pénétrer des domaines jusque-là interdits. Dans le cas du costume d'Arles, le port régulier et public d'un costume caractérisé par sa capacité à augmenter la beauté de celle qui le porte et son potentiel de séduction fabrique une certaine image du féminin, et assure la continuité des modèles ainsi produits par la valorisation, ou au contraire par la critique publique, des incarnations les mieux réussies. La pratique des défilés, mettant en scène les Arlésiennes comme une catégorie homogène, participe ainsi activement à essentialiser les rôles de genre, efficacité redoublée par le caractère "traditionnel" de ces manifestations. Celui-ci rend en effet la pertinence des imaginaires ainsi produits impossible à questionner, puisqu'ils sont associés à l'immobilité et la permanence de la coutume.

Les groupes de couture sont aussi le lieu de rencontre entre jeunes filles et femmes de même génération, favorisant par là une transmission horizontale. Catherine Monnot, dans son ouvrage *Petites filles. L'apprentissage de la féminité*, a montré l'importance des pairs dans l'incorporation par les petites filles des attributs de la « féminité » [2013]. Tandis que les productions culturelles participent à la construction d'un futur rôle de « femme » que les préadolescentes s'approprient, celles-ci traversent néanmoins une période de crise identitaire forte où elles ne sont ni « petites filles », ni « femmes ». Les sociabilités entre filles sont alors l'occasion pour elles d'expérimenter collectivement les contours de cette « féminité » à venir. Les ateliers de couture peuvent être ainsi le lieu de réactualisation et d'expérimentation des modèles féminins offerts par la communauté, en favorisant de plus le franchissement collectif de seuils collectivement identifiés comme marquant le passage d'un statut à un autre. Les passages de petite fille à fille, de fille à jeune fille puis à femme sont sanctionnés et mis en scène au cours de célébrations collectives, annuelles, participant à exprimer par le vêtement les destinées féminines. L'intensification de l'apprentissage du costume, du travail esthétique au fil des âges est redoublée par l'ajout de nouvelles pièces à chacune de ces étapes, participant ainsi à façonner des postures, des démarches et des gestes spécifiques. Marcher avec des jupons, se tenir droite, tenir ses jupes et ne pas froisser son fichu font l'objet d'un apprentissage graduel.

Les références, appuyées et nombreuses, à la beauté du costume m'ont amenée à considérer que l'apprentissage des techniques de l'habit local consistait également en la transmission de savoir-faire esthétiques, de modalités singulières de perception et de rapport au corps, de stratégies spécifiques d'embellissement de soi, mais aussi d'un imaginaire associé à

la séduction, à la sexualité et aux rapports entre les genres. Les travaux d'Yvonne Verdier, à propos de l'importance de l'hiver passé chez la couturière dans l'éducation des jeunes filles, qui constitue une éducation à l'art de la parure et qui marque l'entrée dans l'âge de la séduction et du commerce amoureux [1979] m'ont permis de saisir l'importance de l'apprentissage textile dans les destinées féminines et des enjeux entourant leur bonne transmission. Le costume d'Arles, en tant que vêtement *extra-ordinaire*, car destiné tout entier à être vu et admiré, m'a paru être particulièrement intéressant pour saisir les discours de nos contemporaines autour du travail esthétique, de l'art de la parure et de la mise en scène de soi.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que ce costume est bel et bien un habit régional, dit "traditionnel". Ce qui m'amène à deux remarques. D'abord, que la forme idoine du costume, si elle repose en partie sur la démonstration de la capacité de l'Arlésienne à incarner une féminité *maîtrisée et mesurée*, c'est-à-dire évitant l'écueil de la vulgarité au profit de l'élégance (des jugements qui seront analysés dans cette thèse), fait également l'objet d'une codification stricte. Celle-ci participe à élaborer une silhouette stéréotypée et interrogeable. En choisissant de considérer le "petit monde de la tradition" comme une « arène patrimoniale » [Givre, 2012], c'est-à-dire comme un lieu où se déploient des stratégies parfois antagonistes afin de délimiter, valoriser et transmettre un bien patrimonial, j'ai pu constater que les Arlésiennes s'attachaient à mettre l'accent sur leurs connaissances et leur expertise afin de se positionner dans le groupe. Enfin, le costume du pays d'Arles, dans ses interprétations contemporaines, participe à diffuser et actualiser la figure archétypale de *l'Arlésienne*, femme mythique et idéale censée incarner la « Provence éternelle ». Cet imaginaire, donné pleinement à voir au cours des événements traditionnels, est à la fois le fruit d'une certaine interprétation que les femmes d'aujourd'hui font de leur costume, mais aussi le produit d'un jeu de regard largement hérité du Félibrige, et marqué par les représentations contemporaines du féminin.

À propos de quelques difficultés terminologiques

Il m'a donc paru essentiel, pour cette recherche, de m'intéresser au costume d'Arles comme relevant d'une pratique féminine, participant à la construction et à la diffusion de certaines représentations de la féminité, tout en prenant soin de l'analyser comme un objet « patrimonial ».

Les Arlésiennes, pour décrire leur pratique, utilisent les termes "culture", "tradition" et "patrimoine", chacun pouvant être chargé d'un sens particulier en fonction du contexte d'énonciation. Elles s'accordent également pour dire ce qu'il n'est pas : le "folklore" est ainsi

mobilisé pour décrire une pratique qui serait non “authentique”, de même que le “déguisement”. L’usage de ces termes par des personnes extérieures à la communauté pour désigner le costume est sévèrement réprimandé, tandis qu’entre les Arlésiennes ils permettent de dénoncer des comportements jugés comme déviants (comme le fait de porter un costume sans en respecter les normes historiques). Car le port du costume ne devrait pas, selon les Arlésiennes, être assimilé à une pratique récréative. Il s’apparente à une “démarche” dans laquelle l’Arlésienne s’engage, portée par la “passion”, parfois même la “*fê*” (la foi).

Si le costume n’a pas fait l’objet d’une inscription sur les listes de l’Inventaire national du patrimoine universel au moment où j’écris ces lignes, il a néanmoins connu deux entreprises de patrimonialisation sur lesquelles nous reviendrons. J’ai choisi, de plus, de désigner le costume traditionnel du pays d’Arles comme un objet patrimonial dans ce travail de thèse, car il me semblait que les tensions autour de sa qualification, de sa délimitation et de sa transmission relevaient des mêmes processus que ceux déjà identifiés par l’anthropologie du patrimoine. Il apparaît en effet que les Arlésiennes, et plus largement les membres du “petit monde de la tradition” se sont appropriés, à l’instar de nombre de leurs contemporains et contemporaines, la catégorie de « patrimoine », et notamment de patrimoine culturel immatériel (PCI ci-après) suite à la ratification de la Convention Unesco de 2003 par la France et le déploiement de dispositifs de valorisation institutionnels. Il est ainsi devenu nécessaire de rappeler que le patrimoine est avant toute chose une catégorie institutionnelle, voire même, pour le dire autrement, comme « le produit du pouvoir performatif des institutions de la culture (officielles ou non) » [Chappaz-Wirthner et Hertz, 2012]. Or, soulignent Chappaz-Wirthner et Hertz, si adopter une posture constructiviste soutenant que le patrimoine est avant toute chose le résultat d’une mise en patrimoine est nécessaire pour éviter l’écueil de la naturalisation du patrimoine, celle-ci ne doit en revanche pas masquer les diverses interprétations et appropriations dont il fait l’objet. C’est le cas des patrimonialisations « ordinaires » étudiées par Cyril Isnart [2012] qui désigne ainsi les

« [...] patrimonialisations qui ne sont pas menées par des professionnels, des politiques ou des institutions publiques relevant du secteur patrimonial officiel, mais des pratiques patrimoniales que l’on peut nommer ordinaires, sauvages, bricolées ou modestes, faute d’un terme adéquat, et qui fleurissent depuis la seconde moitié du XXe siècle en Europe. » [*Ibid.*]

Les efforts déployés en pays d'Arles pour assurer la documentation, la promotion et la sauvegarde du costume régional, notamment depuis les années 1970, témoignent de l'importance que revêt l'élément pour la communauté. L'ethnographie menée auprès des Arlésiennes a permis de souligner qu'un processus de requalification de la pratique costumière était à l'œuvre, générant de nombreuses tensions entre les membres de la communauté. Ses liens avec l'identité locale, la production de représentations esthétisées (à travers la photographie ou l'art, par exemple), sa proximité avec d'autres éléments de la "culture" provençale (la plus controversée étant la corrida), la présence de touristes, l'ouverture du port du costume à des personnes étrangères au territoire, ou encore l'implication de personnalités politiques sont ainsi questionnées et font l'objet de débats. Comme le soulignent Ellen Hertz, Florence Graezer Bideau, Walter Leimgruber et Hervé Munz :

« Le patrimoine immatériel est un ensemble complexe et ambigu, source de revendications variées. Le désir de célébrer exprime souvent le plaisir et la fierté que l'on peut ressentir vis-à-vis d'expressions culturelles avec lesquelles l'on est familier. En même temps, le souci de sa disparition peut aussi attiser la peur de l'étranger et le rejet de l'"autre". » [Hertz *et al.*, 2018 : 11]

Aussi, il m'a paru particulièrement intéressant de prêter attention à la façon dont les Arlésiennes qualifient leur costume et leur pratique selon les contextes d'énonciations. Pour cela, il s'est agi d'identifier les seuils du patrimoine, tels qu'ils étaient perçus par les Arlésiennes elles-mêmes : à quel moment un costume du pays d'Arles ne relevait plus du patrimoine, et dans quels cas l'était-il plus ou mieux que d'autres ? Comment se pense le rapport au passé et comment se manifeste la continuité des pratiques ? Les Arlésiennes semblent de plus ancrer la pratique costumière dans différents registres : le costume peut être vécu comme une pratique personnelle, permettant de démontrer sa virtuosité et ses qualités créatives tout en étant le support d'une certaine forme d'expression de soi ; il peut signifier la prolongation d'une pratique familiale chargée d'affect ; ou encore dire l'attachement au territoire et manifester une identité régionale. Cette imbrication des échelles permet de révéler différentes formes d'attachement au costume, qui peuvent être elles aussi mobilisées alternativement selon les contextes, ou revendiquées dans un même mouvement.

Ce travail de thèse s'intéresse donc tout particulièrement à la *relation* spécifique que les Arlésiennes tissent avec leur costume. Cette approche par la relation permet de rassembler le

rapport au costume comme une production culturelle et symbolique qui tend à élaborer, actualiser et diffuser des représentations de genre stéréotypées et idéalisées, à travers la figure emblématique de *l'Arlésienne*. Si celles-ci sont présentées comme relevant de la tradition et incarnant un modèle qui peut sembler *a priori* désuet, sans effet sur les représentations des Arlésiennes qui le portent aujourd'hui car trop éloigné de leurs modes de vie, je m'attache à montrer que ces imaginaires sont au contraire très contemporains, mobilisant le travail esthétique et les normes de beauté comme un projet de coïncidence à soi, source d'épanouissement personnel et de confiance en soi. La référence au passé participe ainsi à légitimer certaines formes de performance du genre, leur donnant l'illusion de l'éternité et du l'immobile. Enfin, ce rapport à l'art de la parure ne se charge de sens que lorsqu'il est capable d'incarner un mode spécifique de relation au passé, pouvant dire la continuité et contribuer à façonner des liens avec les autres membres de la communauté. Aussi, la *beauté patrimoniale* qu'incarne l'Arlésienne, supposée être capable de donner à voir la « Provence éternelle » chantée par les félibres, se révèle être une catégorie locale hétérogène et dynamique. Elle nous invite à nous demander comment se décline le patrimoine, lorsqu'il se trouve si étroitement associé au féminin, du point de vue des pratiques qu'il suscite, de l'imaginaire qu'il transmet et de la symbolique qu'il construit ?

Le monde de l'Arlésienne

Cette thèse se décline en trois grandes parties, chacune consacrée à l'exploration d'une étape incontournable de la pratique costumière, afin de suivre la trajectoire d'une Arlésienne souhaitant revêtir l'habit local. Cette répartition permettra aux lecteurs et lectrices de se représenter les enjeux qui sous-tendent la création d'un costume, de sa conception jusqu'à l'apparition publique.

La première partie s'attache à décrire les règles qui régissent la conception d'un *bon* costume du pays d'Arles. Il s'agit d'identifier les différentes occasions pour lesquelles le costume peut être porté, et, en conséquence, les formes qu'il peut revêtir. Puis, en prenant pour point de départ les différents objets qui constituent le costume (accessoires, pièces textiles) et les récits qui les entourent, je questionne la catégorie locale « d'authenticité ». Comment l'origine, connue ou supposée d'une pièce, est-elle déterminante dans la composition d'une tenue ? Comment le don, l'échange et le prêt participent-ils activement à façonner la communauté, et redoubler la valeur des objets ainsi échangés ? Cette attention aux origines et à l'importance de pouvoir faire le récit de sa tenue nous permettra de questionner plus en détail

les fondements de l'esthétique patrimoniale, en abordant la pratique costumière comme un *projet de coïncidence à soi*. C'est ici une autre forme d'« authenticité » qui se déploie, fondée sur un idéal de vérité envers soi-même, le costume participant à “se révéler” à soi-même aussi bien qu'aux autres.

La deuxième partie est consacrée au temps de la confection du costume. Le temps est ici décliné selon différentes acceptions : le temps de la destinée individuelle, le temps long de la création, longue et minutieuse, le temps passé et imaginé. Comment la transmission de savoir-faire, la transmission de techniques spécifiques marque et fonde-t-elle des « carrières d'Arlésiennes » ? Comment la jeunesse est-elle représentée et mobilisée par la communauté pour symboliser la transmission en cours ? Je m'intéresse également aux gestes techniques et à leur circulation, ainsi qu'aux enjeux liés à l'introduction de nouvelles façons de faire. Le *faire*, ici, est envisagé comme une « rétro-projection » permettant de *faire à la manière* des Arlésiennes des siècles précédents tout en ancrant la pratique dans les temps présent. Le rapport nostalgique au passé permet alors de faire émerger le *temps patrimonial*, temps de la reproduction et de la continuité.

La troisième et dernière partie, enfin, se propose d'aborder le costume lorsqu'il est donné à voir. Les techniques spécifiques d'agencement des pièces y font l'objet d'une attention particulière, considérant le temps de l'habillage comme un basculement, moment où, en toute intimité, la femme revêt son costume pour devenir *Arlésienne*. C'est la construction de cette figure féminine archétypale qui nous intéresse alors. Les modalités d'exhibition et les discours qui entourent l'apparition de ces “beautés endimanchées” me permettent d'étudier les liens établis entre *l'Arlésienne*, son costume et le territoire. Les modalités d'exhibition, de mise en scène et les représentations de *l'Arlésienne* laissent entrevoir une forme de théâtralisation de la coutume, où le sens de l'icône culturelle ainsi produite semble se déplacer pour embrasser le registre de l'universel et de l'empouvoirement des femmes.

Première partie.

Imaginer son costume,
s'imaginer en costume

« Nous sommes mardi, jour de marché. Alors que je vends à l'étal de fruits et légumes, Pierre, le garde communal que je connais bien, m'interpelle : « Hé ! Si tu t'habilles pour la Saint-Marc, je te prends sur mon cheval ! ». Je m'imagine en carte postale, en croupe du cheval de Rémy, et je m'emballe immédiatement : l'affaire est entendue et la promesse publique. Nous sommes le 21 mars et la Saint Marc est dans un mois : je pense avoir le temps. Pourtant, lorsque je partage ma joie à Laurence, qui se costumait dans sa jeunesse, la réponse est sans appel : les costumes hérités de mon arrière-grand-mère seront trop courts et se coiffer, c'est bien trop dur. En plus de cela, il faudra me lever très tôt le matin... Ce travail de sape est si bien mené que je rentre complètement désemparée : comment prendre le costume pour la première fois, lorsque l'on n'a rien, et que l'on ne sait pas grand-chose ? »

Journal de terrain, extrait du 21 mars 2016.

Rêver du costume, se rêver en costume... C'est bien là la première étape de toute Arlésienne débutante qui souhaite se lancer. Face à elle s'ouvre une infinie gamme de variations, subtilités qu'il s'agira de démêler pour arriver à ses fins et faire de son rêve une expérience réussie. Le costume est donc, avant toute chose, une affaire de projection. Une projection de ce que l'on souhaite porter, en premier lieu : quelles pièces choisir ? Et pour quelle raison ? Comment accorder l'ensemble pour créer une cohérence ? C'est ce travail de l'Arlésienne en amont de la confection du costume que nous explorerons dans cette première partie : choisir sa tenue, c'est avant tout faire preuve de ses connaissances théoriques, de ses compétences esthétiques, mais aussi de sa maîtrise du langage propre au costume, qui peut signifier des humeurs, des statuts autant que des liens familiaux ou locaux. Dans ce panorama des possibilités offertes à l'Arlésienne, nous pourrions découvrir le costume, les formes qui le caractérisent et ses contraintes. Mais ces éléments de contexte, loin d'être destinés à être une toile de fond, témoignent de la multiplicité des savoirs mobilisés : il s'agit pour l'Arlésienne de parvenir à allier esthétique et « authenticité », tout en négociant avec les normes définies par la communauté.

Aussi cette projection peut être perçue comme la forme la plus intime du rapport au costume qui résulte d'un travail d'imagination, solitaire ou collectif, parfois des mois avant l'événement choisi. Concevoir son costume, c'est alors se projeter dans ce que l'on souhaite dire de son patrimoine, mais aussi de soi et de son rapport à la pratique. C'est un rapport idéal au patrimoine qui se tisse, ou chacune peut placer ses limites, exprimer ses convictions, voire imaginer laisser une marque – son style propre. En questionnant ici les règles de l'esthétique relatives au costume, nous serons ainsi amenés à découvrir son langage, ce qu'il dit de l'Arlésienne et ce qu'il contribue à créer pour elle. Composer son costume, en choisir les pièces, les formes, les couleurs, c'est se demander ce qui constitue un "bon" costume au regard de la tradition et de ses exigences personnelles. Il s'agira ici d'identifier les critères et les seuils de la qualification patrimoniale, tout en s'intéressant aux différentes échelles sur lesquelles se déploie le costume.

Chapitre 1. Un costume, des contextes

Moi, celles qui font tout au dernier moment, elles m'énervent. Il y en a une, comme ça, qui vient à l'atelier : elle se dépêche, elle se précipite. Forcément, elle va toujours au plus facile ! Tu vois, il n'y a rien qui fait que, quand tu passes – enfin, on ne se costume pas pour se montrer, hein, mais quand tu passes, personne ne va se dire « ça, c'est un beau costume. » Il n'y a pas de recherche, et ça c'est dommage.

Violette, entretien 2/08/2018

Le costume ne s'improvise pas : c'est la première leçon que les Arlésiennes s'empressent de donner à l'ethnologue qui vient les visiter. Le travail nécessaire pour réaliser un costume, les heures passées à broder chez soi, à chiner dans les brocantes les week-ends, à chercher des tissus et des idées sont systématiquement exposés, détaillés par le menu, et prennent parfois un accent dramatique : il s'agit bien là d'un investissement corps et âme. Hors de question, pour l'Arlésienne, que l'on s'imagine qu'elle n'a qu'à remettre à chaque sortie le même costume et que celui-ci ne serait qu'une formalité à enfiler ! Au contraire, le costume est avant tout une affaire de choix, de réflexion, de "logique" et possède ses propres règles qu'il s'agit de respecter à la lettre. Ces règles correspondent à ce que je nommerai ici les *normes*, c'est-à-dire les façons de fabriquer, de choisir, d'agencer et de positionner les pièces qui sont considérées par les Arlésiennes comme constitutives de la définition même du costume d'Arles. Elles font partie d'un héritage commun, d'abord assemblé par Frédéric Mistral lorsque le costume a rejoint les vitrines du Museon Arlaten¹⁹ et en constante relecture et interprétation par celles qui le portent aujourd'hui. L'Arlésienne qui souhaite se costumer doit donc en prendre connaissance avant même se lancer : l'événement auquel elle souhaite participer (plus ou moins prestigieux), son emplacement (en ville ou à la campagne), l'époque de l'année (pour adapter couleurs et matières à la météo) sont les principales contraintes et donneront une trame générale à respecter.

Ainsi, pour une Arlésienne, le contexte dans lequel elle revêtira son costume est déterminant pour le choix des pièces qui le composeront. Matières, couleurs, richesse des parures : tous ces éléments répondent à un cahier des charges précis qu'il convient de maîtriser.

¹⁹ Voir ci-dessous, Chapitre 1 « 2.La forme du costume » en page 67.

Cette première incursion dans le monde des normes et des savoirs esthétiques nous permettra d'appréhender la façon dont les Arlésiennes se représentent un "bon" costume et la place que cette pratique occupe dans leur vie quotidienne. Entre rigueur historique et inventivité, le cahier des charges du costume laisse entrevoir un rapport singulier des Arlésiennes avec ce qu'elles considèrent et qualifient comme leur "patrimoine", qu'elles ont su largement s'approprier depuis l'époque du Félibrige.

1. Costume, vêtement et tradition « vivante »

Les Arlésiennes ne manquent pas d'occasions pour se costumer. Tout au long de l'année s'offrent à elles différentes opportunités, qu'elles seront libres de saisir ou de décliner. Nous distinguerons deux grandes catégories d'événements où les costumes sont les bienvenus : les fêtes traditionnelles, qui donnent lieu à des animations publiques comme les très répandus défilés, et les événements privés où le costume est assimilé à une tenue de fête. Mais, dans les deux cas, la préparation demande la même rigueur : que l'on sorte dans un cadre intime ou public rien ne doit être pris à la légère. Cependant, cette première exploration dans l'univers du costume, en nous intéressant plus particulièrement aux cadres et événements dans lesquels il est porté puis à sa forme typique, sera l'occasion de se questionner sur ses diverses qualifications. Parfois exhibé en public ou porté dans le cadre d'une visite intimiste, considéré comme relevant de la tradition ou assimilé aux vêtements et à la mode, le costume ne se laisse pas facilement circonscrire. Ce premier sous-chapitre s'attache donc à questionner les définitions multiples du costume à travers les pratiques et les discours qui l'accompagnent. Il s'agira d'en identifier les seuils, les interprétations et appropriations possibles.

Les fêtes traditionnelles

De nombreuses fêtes sont organisées par les mairies du pays d'Arles chaque année, la grande majorité ayant lieu l'été et à date fixe. Certaines sont plus prestigieuses que d'autres et les Arlésiennes les plus passionnées mettront un point d'honneur à y être présentes : c'est le cas des fêtes d'Arles qui rassemblent une grande part de la communauté.

La ville d'Arles occupe une place singulière dans le monde des traditions provençales, et ses fêtes en sont le témoignage. Elle s'affiche en effet comme la « capitale » de la Provence [Pelen, 1985] et le monde du costume n'échappe pas à cet imaginaire de luxe et de raffinement associé à la ville. Les boutiques spécialement dédiées, la quantité et la réputation des groupes,

le faste affiché pour chacune des grandes fêtes de la ville en sont tout à la fois le signe et la source, tandis que les villages environnants s'inscrivent pour leurs manifestations dans une esthétique plus volontiers bucolique et de simplicité. Les premières fêtes arlésiennes marquent l'arrivée des beaux jours et ouvrent la saison des défilés. Parmi elles, il faut relever le 1^{er} mai, jour de la fête des gardians* et, tous les trois ans, de l'élection de la Reine d'Arles. La matinée est consacrée à un défilé dans les rues de la ville, partant du boulevard des Lices jusqu'à la statue de Frédéric Mistral, sur la place du Forum. Là, on salue le poète, la Reine d'Arles s'avance pour lui remettre un bouquet et la foule entonne en chœur la *Coupo Santo**, accompagnée des *tambourinaires* (joueurs de galoubet-tambourin, instruments traditionnels régionaux) qui mènent le cortège. Lequel repart alors pour rejoindre le parvis de l'église Notre Dame de la Major où les gardians* stationnent à cheval entourés des Arlésiennes. Après la bénédiction des chevaux, une messe en provençal se tient à l'intérieur à l'intention du pays de Camargue et de ses habitants. Ceux qui le souhaitent – et pour qui il reste de la place dans l'église – rejoignent la messe, tandis que le reste du cortège se rend à la mairie afin d'obtenir les meilleures places pour la suite de la matinée. Sur la grande esplanade devant la mairie, les tout aussi traditionnels cortèges syndicaux de la fête du Travail cèdent de bon cœur la place et, pendant un bref instant de flottement, la vision de femmes en costume XIX^e saluant chaleureusement des connaissances en chasuble CGT fait sourire l'ethnologue : décidément, l'Arlésienne se passe de tout décorum. La matinée s'achève par la remise des pains bénis aux autorités locales qui remercient les gardians* et saluent les belles endimanchées : l'heure du repas a sonné. Les groupes folkloriques se réunissent alors pour poursuivre les festivités dans les restaurants de la ville et il n'est pas rare de les croiser au détour d'une ruelle, flânant avec des amies avant de se rendre au spectacle organisé en l'honneur des gardians* dans les arènes. Celui-ci débute à 16 heures et rassemble autant les Arlésiennes en costumes que les *aficionados*, ainsi que les touristes attirés par la renommée de cette journée particulièrement chère aux Arlésiennes. Pourtant, lorsqu'il n'y a pas d'élection de la Reine d'Arles, la journée est bien dédiée aux gardians* qui mettent à l'honneur Saint Georges, leur patron, et font montre de leurs compétences en tant que cavaliers au cours des jeux présentés aux arènes. Mais les Arlésiennes sont bien là et la Reine d'Arles préside : la forte présence des Arlésiennes pour ce 1^{er} mai témoigne des liens étroits entre mondes de la bouvine* et du costume qui se côtoient à de nombreuses occasions.

La *Pégoulado* (Pégoulade) et la Fête du costume sont les deux autres principales fêtes arlésiennes, cette fois-ci tout entières consacrées au costume. Elles se répondent et se

complètent, chacune proposant une ambiance particulière. Alors que la Pégoulade est un défilé de nuit, festif, en tenue simple et légère dite “campagne” à la lumière de lampions (*pegos*), la Fête du costume s’apparente à une « *Fashion Week arlésienne* » pour reprendre l’expression de Naïs Lebros, XXIIIème Reine d’Arles²⁰ où les plus beaux costumes de soie sont de mise. La *Pégoulado* se tient le vendredi qui précède la Fête du costume, qui, elle, se déroule toujours le premier dimanche de juillet. Ces deux journées mettent à l’honneur le costume, à l’instar de la *Fèsto Vierginenco* qui se tient aux Saintes-Maries-de-la-Mer chaque année pour le dernier dimanche de juillet. Cette fête, imaginée à l’origine par Frédéric Mistral en 1903, a pour objectif de célébrer les jeunes filles qui prennent le ruban de velours – la coiffe de femme – pour la première fois [Gueusquin, 2000 : 41-44]. Aujourd’hui, la célébration se déroule sous la direction de la *Nacioun Gardiano* et fonctionne en regard avec la Fête du costume d’Arles : les jeunes filles prennent le ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer en cotonnade simple, leur premier ruban bleu marine posé sur les cheveux. En participant à la journée et en prenant place en piste dans les arènes de la ville, épaulées par leurs marraines de ruban choisies pour l’occasion, elles s’engagent publiquement à porter et à faire vivre le costume d’Arles. L’année suivante, c’est seules et en somptueux costume de soie qu’elles défileront dans les rues d’Arles, coiffées du ruban *vierginen*, un ruban de soie à fond blanc orné de motifs de velours de couleur. C’est, au dire de certaines, la “confirmation” de la jeune Arlésienne, qui se pare de ses plus beaux atours pour montrer que sa détermination à porter le costume est toujours vivante.

Cette célébration de la jeunesse qui fait vivre et renouvelle le costume et les traditions se retrouve dans d’autres fêtes en pays d’Arles, où les enfants sont au centre de toutes les attentions. C’est le cas de la fête de la *Maïo* de Fourques, qui se tient chaque dimanche suivant le premier mai. “C’est la seule fois où tu verras tant de petits en costume”, me glissait d’ailleurs Nadine, mère d’une enfant du village. Car ce sont bien les enfants qui sont mis à l’honneur : l’on célèbre une petite fille qui n’a pas encore pris la coiffe de Mireille²¹ et que le groupe folklorique de Fourques choisi pour représenter la ville pendant une année. La fillette, toute vêtue de blanc, est ainsi intronisée par des chants et des danses traditionnelles et sera également invitée toute l’année à représenter le groupe et à participer aux manifestations. La *Maïo* se

²⁰ Naïs Lesbros a fait cette déclaration au cours d’une interview sur le plateau de l’émission « Ensemble c’est mieux ! » le 9 mai 2019 sur France 3 Provence-Alpes-Côte d’Azur.

²¹ Les petites filles ont un bonnet, *lou beguin*, jusqu’à ce qu’elles puissent prendre la coiffe dite en cravate ou Mireille, un carré de coton blanc noué, qui surplombe les abandons* (les cheveux sont torsadés pour former les abandons, les mêmes que pour les Arlésiennes en ruban de velours). Ce passage s’effectue entre 7 et 10 ans, et est depuis peu sanctionné par une autre fête, celle des *Mireieto*.

célèbre à Fourques depuis 1984 à l'initiative du groupe folklorique local, *L'Esocolo d'Argenço*. Il s'agirait d'une variation des Belles de Mai, une tradition qui remonterait jusqu'à l'Antiquité²².

La jeunesse et les jeunes filles occupent une place importante dans les fêtes traditionnelles. Si dans les *Fèsto Vierginenco* ce sont les jeunes filles, âgées en moyenne de 17 ans, qui sont mises à l'honneur, *Li Mireieto* célèbre la première cravate des petites filles, âgées de 7 à 10 ans. Créée en 2010 par l'association Festiv'Arles (fondée en 1922, héritière du comité des fêtes d'Arles et qui dirige également l'élection de la Reine d'Arles), la journée est consacrée aux petites filles qui, accompagnées d'une marraine choisie pour l'occasion, partagent un moment avec la Reine d'Arles et ses Demoiselles d'honneur. Puis elles prennent part à un *passo carriero* (un défilé) dans les rues de la ville afin qu'elles puissent fièrement exposer leurs nouveaux attributs. Pensée comme un « rite de passage » par ses initiateurs [Séréna-Allier, 2022] et véritable « tradition inventée » [Hobsbawm et Ranger, 1993] chargée de symbolisme, cette cérémonie est présentée comme le pendant de la *Fèsto Vierginenco* : la première se tient le deuxième samedi de décembre, en regard de la seconde qui se déroule le dernier dimanche de juillet. Dans les deux cas, une marraine est choisie pour l'occasion et l'engagement public : les *Mireieto* inscrivent leurs noms dans le *cartabèu* (registre spécialement dédié confié au Museon Arlaten), lequel est remis à la représentante du musée devant la statue de Frédéric Mistral, sur la place du Forum.

En grandissant, ces petites filles n'en finissent pas d'être au centre des attentions : d'autres élections célèbrent la beauté et l'engagement des jeunes Arlésiennes, la plus prestigieuse étant, bien sûr, celle de la Reine d'Arles. Mais il faut également compter la Demoiselle des Moulins à Fontvieille, la Reine du Ruban de Mouriès, la Dame de Saint-Rémy, et la *Damisello dóu Castèu* (Demoiselle du Château) de Châteaurenard. Ces élections, certes moins prestigieuses que celles de la Reine d'Arles, peuvent être un tremplin pour les jeunes filles vers la précieuse distinction, ou tout simplement une façon d'être reconnues localement pour leur implication dans la vie de la communauté, leurs savoirs en matière d'habit traditionnel et leur art de le porter. Toutes ces célébrations donnent lieu à des rassemblements festifs où les belles endimanchées sont présentes, prenant part au défilé même celles qui ne briguent pas une distinction.

²² Cette explication est reprise sur le site de la mairie de Fourques, qui associe la *Maïo* au culte de la déesse Maïa des Grecs pour célébrer la floraison des vignes. <https://www.fourques.com/fete-de-la-maio/> consulté le 28/12/21.

Les fêtes des villages du pays d'Arles sont nombreuses : la plupart des communes ont leurs fêtes à date régulière, qui peuvent donner lieu à un week-end complet de réjouissances. Ainsi, à T., petite ville de près de 7 000 habitants au pied des Alpilles, la fête votive dure cinq jours. Les habitants célèbrent le passage du saint dans le village le second dimanche d'août et les festivités de la semaine s'articulent autour d'une journée qualifiée de "traditionnelle" par la mairie. D'abord, la fête foraine s'installe sur une des places du village et l'on se réunit un soir autour des bars de l'avenue principale pour assister ou participer, pour les plus courageux, à l'*abrivado*²³. Pour ces événements, point d'Arlésiennes. Elles sont mises à l'honneur le dimanche, pour la "journée traditionnelle" : après la messe matinale en provençal, elles assistent à la bénédiction des pains en forme de fer à cheval et à la *Carreto Ramado*²⁴. Si la pratique des Charrettes Fleuries existe en Provence depuis de nombreuses années²⁵, elle s'est tenue à T. pour la première fois en 2015, le maire se félicitant dans son discours inaugural d'avoir la possibilité "d'inventer une tradition". Après un défilé dans les rues de la ville, les Arlésiennes sont conviées à l'aïoli offert par la commune à celles qui se costument, dans la cour de l'école municipale. Là, sous les grands platanes, elles profitent de la fraîcheur avant l'après-midi, chargée : elles doivent être aux arènes pour la *capelado* (le "salut"), c'est-à-dire l'accueil des raseteurs²⁶ en piste. Certaines d'entre elles remettront ensuite les prix à la fin des jeux, tandis que les autres profitent simplement d'être en costume pour bénéficier de l'entrée offerte. Une journée dense, comme l'on en retrouve presque tous les week-ends d'été en pays d'Arles. Cependant, si les fêtes des villes et villages sont des sorties prisées par toutes les Arlésiennes des environs, elles revêtent une importance tout autre pour celles qui sont natives de la commune. Ainsi, Violette, présidente du groupe de couture du village voisin, mais originaire de T., m'invitait fortement à me costumer pour cette journée. Mais pas n'importe comment ! Si les filles d'Arles et des alentours viennent en costume de coton, en raison de l'aspect champêtre des communes entourant Arles – où, au contraire, la soie est régulièrement bienvenue – les

²³ L'*abrivado* désigne l'arrivée des taureaux dans les rues du village, entourés des gardians* à cheval. Cette pratique date de l'époque où l'on menait ainsi les taureaux de la manade aux arènes, pour les courses camarguaises ou autres jeux taurins. On appelle *bandido* le retour des taureaux des arènes, dans les mêmes conditions. Les jeunes du village et des alentours s'amusent à tenter de sortir les taureaux du giron des gardians* en les saisissant par les cornes ou la queue : ce sont les *attrapaires*. Aujourd'hui, si l'usage du camion s'est généralisé pour amener et ramener les taureaux aux arènes, les *abrivado* et *bandido* sont toujours organisées et restent des moments festifs.

²⁴ Les charrettes ramades, ou ramées consistent en un défilé festif autour d'une charrette décorée de verdure ou de légumes et de fleurs (dites maraîchères ou jardinières). Ces charrettes sont tirées par des chevaux de traits (une vingtaine, voire une cinquantaine pour les plus importantes), attelés en « flèche », c'est-à-dire les uns à la suite des autres.

²⁵ La plus ancienne mention des *Carreto Ramado* en Provence serait de la fin du XVII^e siècle [Duret, 1993].

²⁶ Les raseteurs sont les professionnels ou amateurs qui pratiquent la course camarguaise. Voir à ce propos [Saumade, 1994, 2011].

natives ou résidentes, elles, “font péter les bijoux” pour reprendre leur expression et sortent leurs plus belles soieries pour l’occasion. Une façon, me disait Violette, de se mettre à l’honneur en célébrant sa communauté ; certaines femmes ne se costumant d’ailleurs que pour la fête de leur village, une fois par an.

La pratique du défilé est la principale façon de donner à voir le costume. Celui-ci varie en fonction de la fête en question (de la soie pour la Fête du costume, une cotonnade pour des fêtes de village), ou parfois même de la thématique qui peut être fixée par l’équipe municipale qui coordonne la fête. Les groupes folkloriques sont le plus souvent invités par les municipalités qui en organisent tout le déroulé : le parcours, le nombre de passages, mais aussi le placement des groupes dans le cortège. Ceux-ci peuvent être d’ailleurs rémunérés pour leur venue et l’argent ainsi récolté est mis en commun pour acheter des fournitures et contribuer au fonctionnement du groupe. Des hommes prennent part à ces manifestations : il s’agit la plupart du temps de musiciens (comme les joueurs de galoubet-tambourin, les fameux *tambourinaires*), de gardians* à cheval, ou d’hommes à pied accompagnant les Arlésiennes. Ces derniers n’ont pas de costume local propre, mais ils doivent néanmoins répondre à un cahier des charges précis : accorder leur tenue à celle des Arlésiennes qu’ils accompagnent. Ainsi, leur présence n’est reconnue qu’en tant qu’accompagnateurs, ils doivent donc suivre et s’adapter. Concrètement, cela se traduit par le choix d’un costume de la même époque que celle de l’Arlésienne : si elle porte un costume contemporain, l’homme à ses côtés devra avoir un vêtement français conforme à la mode du début du XX^e siècle. Pour les couples les plus subtils, l’on pousse le souci du détail jusqu’au choix des couleurs, qui s’accordent et se répondent.

Ce sont donc les Arlésiennes qui sont au centre des attentions, les hommes participant à la fête étant principalement des accompagnateurs, profitant de la journée pour partager des instants de complicité avec leurs amies, compagnes ou épouses. Elles occupent l’espace pour donner à voir au public, massé aux abords de leur parcours, les costumes qu’elles ont revêtus, pensés, voire confectionnés pour l’occasion. Au cœur du défilé, absorbées dans leurs discussions ou souriant à la foule, elles semblent lointaines, presque inatteignables pour celles et ceux qui ne font pas partie du milieu. C’est avec beaucoup de déférence que l’on demande parfois une photographie une fois leur démonstration terminée : si elles se prêtent volontiers au jeu, c’est toujours entre elles, ne posant que très rarement avec les touristes qui les sollicitent. Pourtant, il est des événements où l’Arlésienne semble bien plus proche et se mêle naturellement à l’assemblée “en civil”, c’est-à-dire sans costume traditionnel. On la retrouve

ainsi pour des événements privés, qu'ils soient festifs ou non. Là, le costume n'est pas porté pour être montré, mais plutôt pour honorer une personne proche et devient alors habit d'apparat.

S'offrir en costume

Après un week-end complet passé en costume, Garance m'appelait pour m'en faire le récit. Nous étions au début du mois de novembre 2021 et les occasions officielles pour s'habiller étaient plutôt rares. Garance était une Arlésienne expérimentée de cinquante ans, alors sans emploi, après avoir été costumière pour des opéras. Elle a choisi de se costumer deux jours consécutifs, pour des occasions bien différentes. Le samedi, Garance décidait de visiter un ami de sa famille en costume. Cet homme, de son âge environ, était porteur d'un handicap mental particulièrement lourd. Ce passionné du costume d'Arles collectionnait de nombreux objets autour de celui-ci : des livres ou pièces de costumes qu'il offrait parfois à Garance en gage de son affection. Cependant, cette dernière était embarrassée : il s'agissait de cadeaux onéreux et elle ne voulait pas "profiter" de la gentillesse de son ami ni le vexer en les refusant. Elle décidait alors, ce samedi-là, de le visiter dans un somptueux costume de soie : une façon bien à elle de le "remercier" pour ses cadeaux, tout en passant un moment privilégié avec lui autour d'un café. Mais la journée ne s'est pas arrêtée là pour Garance, qui a profité de sa tenue d'apparat pour rendre visite à d'autres personnes de son entourage qui lui étaient chères, comme sa marraine. Cette visite, elle me l'expliquait très simplement : sa marraine lui avait offert un très beau bracelet ancien, qu'elle portait ce jour-là avec ce costume. La visite personnelle était un moyen de la remercier en faisant cadeau de sa présence en costume, le fameux bracelet au poignet. Elle s'est ensuite présentée chez une troisième personne, un ami, avant de rentrer à son domicile. Garance m'a dit avoir passé la journée en costume "par plaisir", mais ce plaisir était avant toute chose partagé avec ses proches : les amis qu'elle est allée visiter, mais aussi sa famille, avec laquelle elle a partagé sa journée dans l'intimité de son domicile. Si les Arlésiennes qui, comme Garance, se costument hors des temps festifs sont plus rares, les journées de défilé sont régulièrement l'occasion d'aller visiter des proches pour leur offrir un moment d'intimité avec une Arlésienne. Et les demandes sont nombreuses : alors que je me costumais pour la première fois pour une sortie dans un village proche de mon domicile, j'avais été surprise, à mon retour, du nombre d'invitations de mon voisinage à venir partager un café ou l'apéritif : "c'est pour les petits, pour qu'ils te voient de près" (Rémi et Justine, parents de deux enfants), "ça me rappelle des bons souvenirs" (Mme Fabien, une ancienne Arlésienne âgée aujourd'hui de plus de 90 ans), "que *poulido* [jolie] ! ça fait plaisir de te voir" (Jeannot, amateur d'Arlésiennes, 76 ans). Se rendre au domicile de ses proches en costume, c'est leur faire honneur, leur accorder le

privilège d'un moment en toute intimité avec une Arlésienne. Et même si rien de particulier ne se passe lors de ces visites, c'est le temps partagé qui compte : une photographie, cette fois-ci avec l'ensemble des protagonistes, en civil* et en costume, est bien souvent prise pour marquer le moment.

Pour ces visites, l'Arlésienne se fait bien plus proche. On lui parle, on échange, on partage avec elle : le contraste avec les défilés est frappant et c'est le lien avec l'Arlésienne qui justifie cet honneur, celle-ci offrant littéralement sa présence. Mais d'autres événements peuvent situer l'Arlésienne dans un entre-deux, entre visite privée et démonstration. Reprenons pour ce faire l'exemple de Garance et le récit de son week-end. Après avoir visité son ami le samedi, elle s'est rendue à Marseille pour un vernissage le dimanche. Elle y était la seule Arlésiennes, d'autres femmes portant en revanche le costume marseillais. Garance était conviée pour illustrer les propos d'une conférencière. Elle s'est prêtée au jeu avec plaisir et a même fait venir son fils aîné, âgé de 19 ans, qu'elle a costumé pour faire office de "garde du corps". Si notre Arlésienne se méfiait de Marseille du fait de la mauvaise réputation de la ville (elle craignait pour ses bijoux), elle s'est néanmoins appliquée à partager un maximum avec les celles et ceux qu'elle rencontrait. Ainsi, Garance me disait avoir discuté un long moment avec les Marseillaises, costumées à la mode phocéenne, qui l'ont gratifiée d'un évocateur "Mais ça parle, une Arlésienne ?". Si la surprise était grande, c'est qu'il y avait d'après Garance un contraste flagrant entre l'Arlésienne en représentation, qui en défilant semblerait inatteignable, "hautaine" d'après les Marseillaises et celle qui se costumerait par plaisir pour la journée.

On retrouve cette idée lorsque le costume est porté comme un vêtement d'apparat, pour une occasion privée. Pour les mariages et enterrements, il est fréquent que les Arlésiennes proches du défunt, ou du couple, choisissent de se costumer. C'est ainsi que j'ai rencontré Violette, présidente d'un groupe de couture consacré au costume. Rémy, garde municipal du village de T., était connu dans le monde du costume comme gardian* amateur : il participait aux défilés à cheval, prenant régulièrement en croupe de belles endimanchées. Il a malheureusement succombé à une longue maladie et de nombreuses Arlésiennes sont venues en costume de deuil lui rendre hommage. Elles se sont mêlées à l'assemblée en silence et sans aucune mise en scène. Le costume, d'une grande sobriété, était simplement utilisé ici comme une marque de respect, de reconnaissance de l'appartenance du défunt à la famille du costume. Les Arlésiennes ont dépensé du temps, de l'énergie, se sont appliquées à se costumer pour saluer une personnalité locale. L'hommage en costume est d'autant plus marqué lorsque la

personnalité est importante : les figures locales du monde de la tradition (Arlésiennes, manadier, gardians*) sont régulièrement honorées de la sorte.

D'ailleurs, de nombreuses Arlésiennes confectionnent à l'avance des costumes de deuil, afin d'être parées à toute éventualité. Solange, qui fréquente assidûment l'atelier couture en compagnie de Christelle, sa voisine, racontait qu'elle s'était costumée quelques jours plus tôt pour l'enterrement d'un ami, lui aussi membre d'un groupe folklorique. Elle décrivait à l'assemblée son costume :

J'avais une jupe grise, avec un fichu marron et une chapelle toute simple. Normalement, il faut un ruban noir, mais bon... Violette [la présidente du groupe] a dit que ça allait.

Christelle : - Il te faut une jupe noire.

Anne : - Oui, je vais m'en faire une, aussi. Violette dit qu'il en faut toujours une, ça va avec tout. Juste comme ça, avec un beau fichu...

Solange : - J'en ai une, mais elle est trop belle, avec des reliefs. Pour un enterrement, ça ne fait pas. Elle [*elle désigne Christelle, sa voisine*] veut que j'en fasse une pour son enterrement.

Christelle : - Ben oui, ça serait bien, quand même !

Journal de terrain, 18/10/19

Violette, la présidente du groupe, avait la grippe la semaine précédente. Pourtant, elle s'est finalement décidée et a rejoint Christelle pour la cérémonie, en costume malgré l'effort de préparation que cela demandait. Elle expliquait : "Je me suis dit, si tu ne le fais pas, tu le regretteras toute ta vie."

Le costume de deuil n'est pas un costume ordinaire : il s'apparente plutôt au type de vêtements que l'on choisit pour les enterrements en civil* : noirs, simples, sans fioritures. L'idée est ici de faire preuve de "modestie" et de "discrétion", en privilégiant des costumes aux lignes épurées, d'une grande sobriété. Les pièces portées au cours des cérémonies ou durant la période de deuil²⁷ ne sont pas spécifiques et peuvent être portées pour d'autres occasions : elles ont alors l'avantage d'être très faciles à accorder et peuvent ainsi mettre en valeur d'autres pièces exceptionnelles. Ainsi, la jupe noire portée pour les deuils peut s'apparenter à « la petite robe noire » de la mode en civil* : d'apparence austère et stricte, les journalistes l'ont pourtant désignée comme la « Ford de Chanel » [Boutillier et Uzunidis, 2013] car absolument passe-partout et adaptée à toutes les circonstances. Mais elle n'en demeure pas moins un produit de luxe, savamment travaillé et réputé indispensable dans toute garde-robe digne de ce nom. C'est dans l'art d'agencer les pièces et les accessoires que l'on peut sublimer cette simplicité

²⁷ Les Arlésiennes ne sont pas tenues de porter le deuil d'un proche disparu : cette initiative est laissée à la discrétion de chacune, de même que la durée de celui-ci.

apparente ou au contraire manifester son humilité dans le deuil. Cette logique n'échappe pas aux Arlésiennes, qui conservent soigneusement dans leurs armoires ces pièces faciles à accorder, pouvant aussi bien convenir à des cérémonies d'enterrement comme à de chics manifestations. Ce qui demeure, néanmoins, c'est la nécessité de manifester son attachement au défunt par le port du costume qui dit les liens autant qu'il sanctionne sa place dans le monde des traditions.

Cette pratique se retrouve pour les mariages, bien qu'ici les costumes soient plus festifs et riches. Cependant, les Arlésiennes doivent avoir le feu vert de la principale intéressée : les invitées ne se costumant que si la mariée elle-même le fait. En effet, elles pourraient faire ombrage à celle qui doit être à l'honneur avec leurs tenues trop raffinées ; toutes doivent donc s'accorder pour éviter les faux pas. En revanche, si une Arlésienne choisit de se marier en costume, les invitées qui sont réputées s'habiller et se coiffer doivent venir dans leurs plus beaux atours. Estelle, ancienne Demoiselle d'honneur de 29 ans et employée de mairie, me confirmait cette règle lorsque nous abordions ensemble la tenue des invitées pour les mariages en costume :

Là, c'est quasiment incontournable en fait, qu'il y ait un costume traditionnel. Tout le monde en costume !

Entretien, 4/09/2019

Estelle, pour sa part, n'avait pas souhaité se marier en costume, contrairement à la coutume. Cependant, le costume n'en était pas moins présent et elle soulignait son importance :

E.M : Vous vous êtes mariée en costume ?

Estelle : - Non ! Non, justement, tout le monde le croyait, mais je voulais que ce soit une journée à part et hors de ce costume que je mets tout le temps : je voulais avoir une robe de princesse, et pas d'Arlésienne cette fois-ci. Voilà, alors c'est vrai que c'était très spécial parce que tout le monde, quasiment, toutes les Arlésiennes se marient en costume, mais moi j'avais besoin de...ce décalage. Parce qu'en plus je me suis mariée un an après la fin du règne [de Demoiselle d'honneur], donc c'est vrai que je voulais faire quelque chose de vraiment à part, je ne voulais pas que ce soit... Parce que la tradition, je l'ai en moi, et je n'avais pas besoin que ce jour-là de ma vie soit autant impacté. Et je voulais, en plus de ça, que tout le monde profite, et que toutes mes copines elles puissent aller s'acheter la belle paire de chaussures, la belle robe, la belle coiffure comme elles veulent, et ne pas leur faire préparer le costume, enfin, c'est bête, mais... Et bien elles étaient super contentes aussi d'être comme ça, donc c'était super ! Et voilà, je voulais que ce soit aussi un moment festif pour tout le monde, et pas en préparation, *et cætera*. [...] Après souvent on fait, [...] pour la sortie, [...] on met un bâton, qu'on décore, les mariés le sautent, c'est la vie d'avant, on passe du célibat au mariage. Moi j'avais fait que ça, je voulais le bâton donc on avait fait ça pour marquer la tradition, mais après pas plus. Et j'avais mis une robe d'Arlésienne [sur un mannequin], quand j'ai été intronisée Demoiselle d'honneur, ma première robe, qui était rose pastel, comme le thème était rose et blanc, et en fait, j'avais accroché toutes les dragées sur la robe, donc en fait c'était la déco, j'avais mis cette touche là aussi dans la salle pour rappeler quand même qui je suis.

Entretien, 4/09/2019

Le costume, s'il permet à l'Arlésienne de s'exprimer, n'en reste pas moins une contrainte, ressentie d'autant plus vivement lorsque son port est omniprésent. Il faut respecter une forme générale, les courbes, tandis que la coiffure est fixée dans ses grandes lignes : les variations existent, mais elles ne sont pas comparables à celles du vêtement civil*. Si Estelle a fait ce choix pour son propre mariage, ses amies, elles, ont pour la plupart décidé de porter le costume pour leurs noces :

EM : Vous avez beaucoup d'amies qui se sont mariées en costume ?

Estelle : - Déjà ma meilleure amie oui, elle s'est mariée, j'ai fait sa robe de mariée, ça a été... ouf ! Un moment un peu, voilà, très très émouvant, parce que des jupes j'en ai fait plein, mais alors la blanche, vraiment, avec la traîne de trois mètres, ça a été un moment fabuleux. Après oui, la majorité, enfin toutes mes copines qui sont anciennes Demoiselles d'honneur, elles se sont quasiment toutes mariées en costume. Ma mère s'est mariée en costume.

Entretien, 4/09/2019

Ainsi, le costume peut être une véritable robe de mariée, confirmant par là même son statut bien particulier pour les Arlésiennes. Bien loin d'être un déguisement, il s'apparente plutôt à un habit d'exception. D'ailleurs, gare à celui ou celle qui s'aventurerait à insinuer que le costume relèverait de la mascarade : ces affirmations sont immédiatement reprises, ou taxées d'un regard accusateur. Cécile, 83 ans coiffeuse à la retraite qui louait des costumes à des particuliers depuis une vingtaine d'année, devait, pour l'été 2018, costumer deux couples et leurs convives. Elle commentait la tenue d'une des mariées : "Et même la mariée, elle sera belle. Elle sera élégante, tout en étant dans la tradition". D'ailleurs, Cécile déplorait que, de nos jours, les gens ne "s'habillent" plus : nous serions d'après elle dans une époque où personne ne saurait plus s'apprêter correctement, ni prendre le temps de faire une belle toilette pour "faire honneur" à ses hôtes. Le costume d'Arlésienne apparaît donc ici à cheval entre deux mondes : s'il est pensé comme traditionnel par celles qui le portent, il n'en n'est pas moins régulièrement tiré dans le registre du vêtement. Il s'agit certes d'un habit peu commun, d'exception, que l'on dédie aux grandes occasions, ou pour l'offrir à la contemplation de ses hôtes, mais toujours "vivant".

Le costume comme vêtement

Le costume, dans les discours des Arlésiennes, est alors régulièrement comparé aux vêtements dits "civils"*. Sa capacité à laisser s'exprimer les goûts, envies et humeurs des Arlésiennes est évoquée pour illustrer ce parallèle. De même, les Arlésiennes mobilisent l'image de la "logique" pour désigner une perception décrite comme intuitive du costume : on

ne mélange pas certaines matières ensemble (comme le coton et la soie par exemple), de même qu'on ne porte pas « des claquettes avec un pull »²⁸ en civil*.

Porter son costume pour un mariage ou un enterrement, c'est bien sûr vouloir s'inscrire dans une "tradition", comme l'exprimait Cécile à propos de sa cliente. Mais, dans les discours des Arlésiennes, nous retrouvons également l'idée d'un vêtement d'exception, que l'on mobilise avec la même application pour signifier son ancrage dans un village ou honorer des proches par sa simple présence. Comme pour le vêtement civil*, l'Arlésienne se constitue une garde-robe, avec des indémodables : la jupe noire permet non seulement de composer une allure sobre, mais aussi de mettre en avant les pièces les plus luxueuses et originales. Se costumer, c'est effectuer un travail esthétique visant l'embellissement de soi, tout en maniant des codes qui relèvent du répertoire patrimonial. Ce répertoire n'est jamais figé : il repose sur un socle qui est collectivement reconnu, mais soumis à de constantes relectures²⁹. Il apparaît que le costume ne peut pas être un patrimoine comme les autres. Parce qu'il engage quelque chose de plus, qu'il participe à la création d'une certaine image de soi, qu'il met en jeu différentes échelles, individuelle, familiale et régionale, il nous faut davantage d'outils pour pouvoir le saisir. Aussi, pour pouvoir rendre compte des enjeux autour du costume d'Arles, j'ai choisi de le considérer à la fois dans les registres de la mode, de la recherche esthétique et du patrimoine. Loin d'être seulement un support régionaliste, le costume participe à une mise en scène de soi, prend place sur le corps et en modifie l'allure.

Les Arlésiennes que j'ai pu rencontrer ont parfois eu recours, pour me décrire leur pratique, aux registres du luxe et de la haute couture, ou encore à l'habit de fête. Ainsi, alors que j'assistais à une journée dite "traditionnelle" à Miramas³⁰, je rencontrais deux adolescentes en costume, occupées à commenter le défilé de la maison Gucci qui s'est tenu à Arles quelques jours plus tôt³¹ : la Reine d'Arles y a assisté en costume, et sa tenue était tout aussi digne d'intérêt que celles des mannequins :

Sarah : Et tu l'as vue [la Reine] au défilé Gucci ?

Cynthia : - Oui ! Le fichu qu'elle avait ?

²⁸ « Laure Novelli et Elodie Bretagne parlent de leur expérience de demoiselles d'honneur de la XX^e Reine d'Arles au milieu de leur règne », entretien réalisé par Florie Martel pour le Museon Arlaten, 3/11/2009, Enquête Reines d'Arles 20018-2010.

²⁹ Voir à ce propos Chapitre 1 « 2. La forme du costume » en page 67.

³⁰ Il s'agit de *Racino e Jitello*, qui a lieu chaque année depuis 2009.

³¹ Nous étions le 3 juin 2019, le défilé-croisière 2019 de la maison Gucci a eu lieu le 30 mai sur les Alyscamps, ancienne nécropole romaine et lieu de promenade prisé des Arlésiennes. Gucci revenait sur l'événement par un article sur leur site internet intitulé « Une *rave party* dans un cimetière ». La collection, signée Alessandro Michele, se voulait très théâtrale et joue sur les registres de l'étrange, du mystique, voire du gothique.

<https://www.gucci.com/fr/fr/stories/runway/article/cruise-2019-details>, page consultée le 19 janvier 2022.

Sarah : - Il était magnifique. Et je ne comprends pas pourquoi elle ne l'a pas mis pour l'intronisation. Parce qu'alors...

Cynthia : - Par contre, le défilé dans un cimetière, bon...

Sarah : - Et puis des collants verts avec une robe violette. Mais c'est n'importe quoi ! Qui peut acheter ça ? Moi, jamais je ne sors de chez moi habillée comme ça.

Entretien, 3/06/2019

Le fameux fichu porté ce soir-là par Naïs Lesbros, Reine d'Arles, a été évoqué devant moi par les Arlésiennes à de nombreuses reprises : la pièce, ancienne et jugée particulièrement belle, a immédiatement attiré l'œil de la communauté et attisé les remarques. Il est très commun de commenter de la sorte les choix esthétiques de chacune, et Sarah et Cynthia, passionnées de mode, n'ont pas fait de différence entre les deux spectacles offerts à Arles ce 30 mai : entre la Reine et la haute couture, la frontière semblait fine.

Dans leur ouvrage *La Mode*, Christian Barrère et Walter Santagata consacrent tout un chapitre à l'héritage patrimonial de la mode actuelle. Selon eux, la création, les techniques et savoir-faire textiles sont, en France, solidement arrimés à un patrimoine qui date du Second Empire : celui de la haute couture [Barrère et Santagata, 2005]. Il existe, en France, une tradition de la mode, qui a valu à ses créateurs une reconnaissance internationale. Le mythe de la Parisienne, caractérisée par son allure, son « chic », son « chien » émerge également dans les années 1830 [Retaillaud, 2020 : 9] : la renommée d'une industrie ruisselle alors la nation et sur ses habitantes, qui incarnent une certaine culture du bon goût. Ce bon goût a fait également la réputation des femmes de la ville d'Arles, qui ont su marquer l'esprit de certains voyageurs. Les Arlésiennes aiment aujourd'hui mobiliser les citations de ces auteurs vantant leurs mérites : c'est le signe que cette qualité s'exprimant dans leurs costumes les accompagne également au quotidien³².

Cette application, source de la beauté des Arlésiennes se retrouve donc dans toutes les époques que l'on souhaite représenter, ce qui permet également d'ancrer le costume sur un temps long. Il est un héritage mais aussi le fruit d'un travail, où les costumes sont préparés bien longtemps à l'avance, savamment composés et élaborés. La réussite d'un costume tient donc tout autant à l'exceptionnalité du patrimoine – les costumes seraient particulièrement beaux par essence – qu'à l'implication quotidienne des Arlésiennes qui le font vivre, mobilisant savoirs et techniques, mais mettant également en jeu leur propre corps pour y parvenir.

³² Nous reviendrons dans le Chapitre 3 sur le travail du goût (« 3. Avoir du goût, avoir son goût » en page 195). Pour des exemples sur la façon dont les écrits des voyageurs sont mobilisés pour soutenir le sens du goût et la beauté des Arlésiennes, voir [Niel, 2014].

Pour les Arlésiennes, le costume s'enracine conjointement dans deux registres : celui du patrimoine, bien sûr, mais aussi celui de la mode. Ces deux notions sont profondément liées car si le patrimoine est avant tout local, basé sur une certaine idée de ce qu'étaient les femmes de la région et l'originalité de leur costume dans le paysage français, elles mobilisent également des techniques, savoir-faire, matériaux qui relèvent quand à eux du patrimoine de la mode française en général. D'ailleurs, elles sont nombreuses à souligner les ponts entre les évolutions de la mode française et de celle développée en pays d'Arles. Cécile, notre costumière, en avait même fait un cheval de bataille : le groupe folklorique dont elle assurait la présidence était à la fois consacré à la mode provençale et au costume français d'époque. Si, à ses débuts, l'initiative a été mal reçue dans les cercles locaux, l'idée a essaimé et elles sont depuis de plus en plus nombreuses à revêtir pour des défilés l'habit français. Cécile résumait sa pensée en quelques mots :

Je dis « Arles a créé le costume d'Arles ». D'accord. Mais il a copié sur la mode de Paris. Parce que la robe 1900 parisienne, elle a la basque, et le haut, au lieu de le mettre dedans comme nous, elles [les Parisiennes] le mettent dehors, hein. Mais la coupe de la robe, c'est exactement, exactement la mode de Paris. Alors, les ombrelles, les gants, les petits sacs, les chapeaux. On a copié où ? À la mode de Paris. [...] L'ombrelle ? Ce n'est pas Arles qui a créé l'ombrelle. L'ombrelle c'était l'ombrelle 1900, l'ombrelle à la mode de Paris.

Entretien, 10/04/2018

Si cette position n'est pas partagée par toutes les Arlésiennes, ces dernières années ont néanmoins vu fleurir nombre d'ateliers consacrés aux costumes anciens, qu'ils soient arlésiens ou français. Pour les costumes régionaux, les historiennes locales remontent des années 1890 à l'Ancien Régime, chaque évolution étant documentée et codifiée par leurs soins.

Les différentes évolutions du costume³³

Les Arlésiennes distinguent le costume dit “contemporain”, qui date du début du XX^e siècle, des costumes plus anciens. Ces derniers sont désignés comme des costumes de “reconstitution” dont la confection relève d'un solide travail de recherche historique et ne laisse aucune place à la variation personnelle. Les historiennes locales s'accordent pour identifier une dizaine de grandes formes du costume d'Arles depuis l'Ancien Régime, certaines variant selon le statut social de la détentrice³⁴. Nous présenterons ici les formes qui sont les plus régulièrement mobilisées au cours de conférences ou d'ateliers spécialement dédiés.

³³ Pour cet exposé autour des formes anciennes du costume, je m'appuie sur les ouvrages de Magali et Odile Pascal [1992, 2001, 2007], de Michèle Gil [2006] et de l'association *Tradicioun* [2010].

³⁴ Ainsi, les costumes dit “campagne”, “bourgeoise” ou “endimanché” induisent des subtilités en termes d'étoffes, de bijoux, voire de structure.

Il y a, en premier lieu, le costume datant de l'Ancien Régime, qui se déploie dans la seconde partie du règne de Louis XV : il est le costume le plus ancien connu par les Arlésiennes, auquel Odile et Magali Pascal ont consacré le premier tome de leur *Histoire du costume d'Arles* [Pascal et Pascal, 1992]. Il s'agirait de la première période où l'on note une spécificité arlésienne au regard de la mode parisienne, signe, selon l'érudite Michèle Gil, de la prospérité de la cité [2006 : 3]. À partir de là, la mode aurait évolué localement, conservant sa spécificité régionale tout en suivant de loin la mode nationale. Ainsi, à la fin du XVIII^e siècle émergeait une nouvelle forme de costume, qui se déclinait en artisanne et bourgeoise. Le costume Empire, inspiré de l'impératrice Joséphine, lui a succédé. Ici, l'influence de la mode parisienne



Figure 3- Costume Charles X. Conférence de Michèle Fabre, Beaucaire, 29/04/2018.

s'exprimait totalement : il s'agissait du temps des amples vêtements à l'antique. Les femmes se coiffaient d'un long ruban noué sur le dessus de la tête qui laissait apparaître quelques boucles.

Ce ruban noué se retrouve dans le costume Charles X (porté dans les années 1820-1830), où le chignon s'élevait sous un bonnet de tulle, tandis que le ruban entourait la tête pour se ganser au-dessus du front. Les manches « gigots », caractéristiques de l'époque, étaient de mise : volumineuses, elles se resserraient à l'avant des bras. La taille est redescendue —elle était portée très haut à la Restauration, tandis que la jupe, qui

pouvait être assortie d'un tablier, couvrait alors le mollet.

C'est avec le costume Louis-Philippe (1830-1850) que le ruban de velours caractéristique de la coiffe arlésienne a fait son apparition, recouvrant le bonnet, tandis que deux mèches de cheveux enroulées et remontées sous la coiffe encadraient le visage. Les plus pauvres ne pouvaient néanmoins pas toujours s'offrir la précieuse étoffe et optaient alors pour la cravate, qui prenait la forme d'un carré ou triangle d'indienne³⁵. L'époque était aux tailles fines, aussi le corset était de mise, complété par un corsage à baleines qui se terminait en pointe sur la jupe. Le fichu était placé sur les épaules, plissé à grand renfort d'épingles, tandis que les

³⁵ On appelle « indienne » une étoffe de coton peinte ou imprimée. Ces tissus étaient initialement fabriqués en Inde, avant d'être imités en Europe à partir du XVII^e siècle.

manches suivaient également l'évolution de la mode : pagodes, « à la Mameluk », droites à partir de 1843...



Figure 4- Costumes Louis-Philippe de campagne. Conférence de Violette, 13/03/2018.



Figure 5 -Costume Napoléon III. Présentation Elizabeth Costes, Nîmes, 14/03/2018.

Le costume dit Second Empire (1845-1869), aussi appelé Napoléon III brillait par sa richesse. La mode de la crinoline, qui battait son plein à Arles chez les classes supérieures comme partout en France, a marqué l'époque. Le corset était omniprésent et les jupes cerclées. Néanmoins, l'Arlésienne se distinguait par son fichu et son ruban, particulièrement long à cette époque : un mètre cinquante-cinq, enroulé autour d'un bonnet de tulle surplombant la tête. Le costume se déclinait également dans une version campagne, où les riches étoffes s'effaçaient au profit du coton tandis que la cravate de coton remplaçait le ruban. Consacré au travail, ce costume pouvait alors se libérer des encombrants cerceaux qui donnaient à la jupe son volume, la recouvrant plutôt d'un tablier.



Figure 6- Costume 1880-1890, Conférence de Michèle Fabre, Beaucaire, 29/04/2018.

La mode des années 1880-1890 affichait un tout autre style, bien plus sobre : les couleurs étaient majoritairement sombres, et l'on portait peu de bijoux ou de fioritures. Le corset a disparu, remplacé par une casaque*, aussi appelée *èso*, noire, près du corps. Le ruban est remonté, mais il se portait également plus court, trônant au sommet de la tête. Les cheveux étaient ramenés sous la coiffe de part et d'autre du visage, formant les bandeaux (ou abandons : nom donné aux cheveux enroulés puis rabattus sous la coiffe). Une guimpe et un devant d'estomac brodés ou de dentelle habillaient le décolleté, encadré par les plis du fichu. Cette forme annonce la dernière des évolutions du costume d'Arles : le costume dit Léo Lelée, aussi appelé "contemporain".

Léopold Lelée, dit Léo Lelée (1872-1947), illustrateur parisien, s'est passionné par les belles Provençales en s'installant dans la région. Il s'est attaché à les représenter au fil des saisons, sans cesser de rendre hommage à « cette arlésienne [qui] a su magnifier par le galbe de la silhouette, la grâce du geste, la noblesse de la démarche et du port, la beauté gréco-romaine des filles du pays d'Arles. »³⁶ Dans le monde des groupes folkloriques d'aujourd'hui, il s'agit du style le plus représenté. Cette forme du costume est réputée "parfaite", et, pour reprendre les mots d'Éric Blanc, de l'association *Tradicioun*, « il en est le parachèvement [des évolutions du costume], comme si l'œuvre ne pouvait être plus belle »³⁷. Le costume est caractérisé par une coiffe typique : les bandeaux (aussi appelés abandons, le nom variant selon les localités³⁸) sont formés en enroulant les cheveux, rabattus à l'arrière de la tête et fixés à un large peigne. Celui-ci est recouvert d'un dessus de coiffe blanc, généralement en tulle brodé ou coton. Le plus souvent, un ruban bleu marine surplombe la tête, mais il peut être remplacé selon les occasions. Par exemple, un "mouchoir" de coton sera privilégié pour les costumes de campagne (en "Mireille"*), un ruban "de couleur" pour les costumes de soie plus habillés, ou des "ganses" pour les cérémonies les plus prestigieuses.

³⁶ <http://www.tradicioun.org/Soiree-Leo-Lelee>, consultée le 9/12/2016.

³⁷ <http://www.tradicioun.org/La-presentation-des-costumes-Lelee>, consultée le 9/12/2016.

³⁸ Sur les variations terminologiques du costume, voir [Dossetto, 2015].

L'Arlésienne en contemporain se doit de porter trois jupons, masqués par une jupe qui peut être ronde ou biaisée (les plis étant formés à l'arrière afin d'amplifier le tombé des reins). Elle revêt une casaque*, noire ou de la même soie que sa jupe pour les costumes d'apparat, sur laquelle elle fixe grâce à des épingles deux fichus : le fichu de dessus, assorti à la jupe voire du même tissu, et le fichu de propreté qui doit être blanc ou écru. Chaque fichu doit comporter cinq plis, formés à plat et respectant des proportions précises. Sur la poitrine est positionné le devant d'estomac, toujours blanc ou écru, orné de dentelles. Il est assorti à la guimpe, qui borde le décolleté et entoure la nuque : avec le devant d'estomac et le bénitier, ces pièces forment la "chapelle".



Figure 7- Coiffe de Mireille et caraco, un exemple de "désamour". Défilé d'une "journée à l'ancienne", Aureille, 26/05/2018.

La première Guerre Mondiale a sonné la fin du port quotidien du costume : les femmes de cette époque ont conservé le ruban et la coiffe, mais se sont conformées à la mode parisienne : c'est le temps dit du "désamour", où un caraco remplace la casaque*, le fichu et la chapelle. Ce costume est plus simple à porter, car il ne nécessite aucun travail de plissage, et nul besoin de le monter sur un mannequin avant de le revêtir. De plus, il offre une plus grande aisance et facilité de mouvement, et ne comporte pas d'épingles. Aujourd'hui, les Arlésiennes portent le "désamour" avec un ruban bleu marine ou une coiffe appelée "Mireille" (ou "cornettes"). Il s'agit d'un carré de coton blanc noué sur la coiffe, en guise de ruban. La coiffe de Mireille est portée par les filles et jeunes filles qui n'ont pas encore l'âge de porter le ruban (entre 7 et 16 ans), mais est aussi associée, pour les adultes, aux tenues de campagnes et occasions champêtres. Cette coiffe, toujours portée avec des cotonnades légères, est ainsi réputée amener de la "fraicheur" aux tenues.

Nous l'avons vu, le costume arlésien a été particulièrement sensible aux normes de beauté de son époque, suivant la mode nationale avec application tout en conservant des variantes locales (comme la coiffe ou le fichu). Bien évidemment, il s'agit de grands découpages. Chaque décennie a été marquée par une tendance, une évolution tandis que les Arlésiennes du passé ont pu parfois mélanger certains éléments de différentes époques : les

frontières entre les vêtues de chaque génération n'ont jamais été franches. Je me suis attachée à comparer, à l'aide de l'ouvrage *Le costume français* [Ruppert *et al.*, 2015], l'évolution nationale des critères de beauté et celle des costumes d'Arles : s'il existe certains décalages (que l'on peut mettre en partie sur le compte de l'éloignement géographique), notamment temporels – on compte parfois quelques années d'écart, les grandes lignes sont maintenues : l'adoption, ou au contraire, l'abandon ponctuel du corset, les variations dans la longueur de la jupe, l'ampleur des manches, l'engouement pour la crinoline... jusqu'à l'adoption, à la Belle Époque, de la silhouette en S, qui affine la taille, arrondi les hanches tout en accentuant la cambrure des reins et la courbe de la poitrine. Pourtant, le costume d'Arles demeure bel et bien un costume régional qui décline fortement à partir de la fin du XIX^e siècle, pour être abandonné par la grande majorité à l'entre-deux guerres. À cette époque, le costume n'était plus quotidien et glissait alors dans le registre du “folklore” selon l'érudite locale Nicole Niel. Majoritairement porté pour des représentations régionales ou des célébrations, il faisait figure de vêtement désuet et peu pratique au quotidien, en dehors de la mode et des tendances alors dictées par la capitale.

Malgré ce désintérêt de leurs aïeules, ce serait, selon les Arlésiennes d'aujourd'hui, grâce à sa beauté que le costume a pu traverser les siècles. Il serait d'ailleurs, pour nombre d'entre elles, “le plus beau de France”. Mais cette haute opinion se retrouvait déjà dans les écrits de nombre de Félibres, qui vantaient dans leurs écrits les mérites de l'habit local :

« Lorsqu'en plus d'une tradition, il est comme ici une beauté, il doit réunir pour sa défense tout ce qui fait la volonté d'un pays » [Joseph d'Arbaud, 1923, cité dans [Dossetto, 1995]

« Quand un costume est arrivé comme celui d'Arles à son point extrême de perfection, il se maintient tel quel ou il dégénère : il entre en quelque sorte dans le domaine de l'histoire. Notre description ne peut prétendre qu'à fixer un moment de ce costume, le moment précis où il devint parfait [sic], émouvant comme une chose parfaite et qui meurt de sa perfection. » [Joseph Bourilly, 1909, cité dans *Ibid.* :19]

Ce serait donc en vertu de son adaptabilité aux grandes modes de l'époque que le costume d'Arles a pu traverser les époques et ce jusqu'à sa forme contemporaine. Le Museon Arlaten, fondé en 1896 par Frédéric Mistral, en devient l'étalon : porté par les mannequins des dioramas, représenté sur nombre de peintures, détaillé sur des panneaux explicatifs, le costume devient signe et support de l'identité régionale :

« Il devient nécessaire d'en expliciter l'évolution depuis un siècle pour en justifier le maintien en cette fin de XIX^e siècle. Les transformations de ce vêtement au gré de la mode, qui pourraient en effet contredire l'immobilisme supposé de la société rurale traditionnelle, deviennent alors la preuve tangible d'un "génie ethnique", d'une capacité régionale à réactualiser sans cesse sa spécificité. L'histoire légitime ainsi la singularité d'un terroir et justifie la valeur symbolique de ce vêtement, érigé par Frédéric Mistral en signe de la Provence toute entière. » [Sérèna-Allier, 2001 : 150-151].

Léo Lelée réalisait en 1941, pour le Museon et à la demande de Fernand Benoît³⁹, des panneaux d'illustrations visant non seulement à documenter les formes du costume et son évolution, mais aussi à en fixer les formes idoines. Ainsi, ces représentations étaient agrémentées de commentaires à l'intention des visiteurs : « comparez et concluez » ; « corrects » / « incorrects » [Ibid. : 156]. Ce travail de Léo Lelée a participé à associer durablement le peintre et le costume : considéré comme une référence par les acteurs et actrices eux-mêmes, grâce à ses dessins techniques et représentations artistiques, il a fini par donner son nom au costume contemporain⁴⁰. Il faut néanmoins, d'après Danièle Dosseto, relativiser sa position d'expert :

« Au fond, le propos est que le crayon serve à définir la "règle" vestimentaire comme en son temps le dictionnaire de F. Mistral a établi la "règle" (sic) linguistique, et L. Lelée n'abandonne pas son ton professoral quand, dans l'exposition, il commente une exceptionnelle photographie d'usagère ordinaire du vêtement (...). C'est là l'exacte appréciation apparaissant sur les schémas qui lui servent à enseigner "le" costume ; autrement dit, la nécessaire humilité par rapport au terrain se renverse dans une position de censeur. » [Dosseto, 2008 : 144]

Cette normalisation du costume l'a façonné pour lui donner la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Pourtant, les Arlésiennes n'ont pas cessé de se l'approprier, et pour cause : le costume, d'après elles, n'est pas seulement caractérisé par les éléments relevés par Mistral et Lelée, bien au contraire. Il repose également sur un "esprit" qui lui est propre et qui est le fruit de son évolution et de ses adaptations successives à la mode nationale depuis l'Ancien Régime.

³⁹ Fernand Benoît devient conservateur du Museon Arlaten en 1936, à la suite d'Émile Marignan [Sérèna-Allier, 2009]

⁴⁰ Une Arlésienne dira qu'elle est en costume "contemporain" ou "Léo Lelée" sans distinction.

2. La forme du costume

D'envergures très variées, les festivités se déroulent selon un cycle annuel régulier, permettant aux Arlésiennes de se retrouver, d'échanger et de partager des moments de convivialité. Selon ces dernières, les traditions provençales forment un "petit monde" où l'interconnaissance est très forte malgré une sociabilité majoritairement structurée autour de groupes folkloriques, associations localisées dédiées au costume et à sa confection. Aussi, chaque sortie est l'occasion de rencontrer les autres Arlésiennes de la région et d'échanger avec elles tout en renforçant les liens dans le groupe. En s'exposant régulièrement dans les espaces publics, le costume participe pleinement à une « brillance identitaire » régulièrement soulignée par les chercheurs en pays d'Arles, un territoire à la « richesse prodigieuse » qui « se contemple lui-même, se représente en permanence » [Pelen, 1985]. L'exhibition publique des costumes prend alors une importance particulière : il s'agit certes de le donner à voir aux membres extérieurs à la communauté, mais également d'en actualiser les représentations à l'intérieur de chaque groupe. Les jugements collectifs, partagés ou tenus secrets, permettent ainsi à chacune d'identifier les critères d'évaluation du costume. Ce dernier doit en effet se conformer à une silhouette bien précise fixée par des historiennes locales. Depuis les années 1970, le costume connaît une complexification croissante, faisant de son port une pratique « ésotérique », c'est-à-dire réservée à une minorité qui serait seule autorisée d'accéder à ses savoirs [Michael, 1998]. En effet, les rares Arlésiennes capables de revêtir seules le costume et les expertes proposant leurs services d'habillage doivent se conformer à ce qu'elles désignent comme des "normes", écrites et régulièrement rappelées oralement, qui en garantissent la forme "authentique" perçue comme la plus esthétique.

La rupture des années 1970 : témoignages à propos de la complexification du costume

Le 15 mars 2016, je rencontrais Ysange, Marie et Andrée. Elles avaient rejoint le groupe folklorique du village à ses débuts, après la Seconde Guerre mondiale : Marie et Andrée étaient alors âgées d'une quinzaine d'années, alors qu'Ysange, la cadette, n'avait que six ans. Le groupe a périclité en 1955 lorsque son président a quitté le village à la suite de son divorce ; les sœurs, elles, avaient déjà abandonné le costume pour porter durant deux ans le deuil de leur père.

Les trois sœurs, très enthousiastes, se sont attachées à me décrire leurs activités dans le groupe à cette époque à l'aide de photographies personnelles : chants religieux en provençal, danses folkloriques et défilés rythmaient leurs semaines. Elles étaient à cette époque placées en pension et le groupe était une source précieuse de divertissement pendant les week-ends et les vacances, avec l'avantage d'être approuvé par leurs parents :

On y était, il y avait mes sœurs, il y avait des collègues, on est entrées dans le groupe. On chantait, on faisait des déplacements, on est allées à Paris, on est allées en Bretagne. Et il y avait deux mémés qui nous suivaient pour nous habiller.

Andrée, entretien, 15/03/2016

À Paris, Marie et Andrée ont défilé avec la Garde Républicaine en costume. En Bretagne, le trio était au complet, et, avec leur groupe, elles prenaient part à un rassemblement national où elles chantaient notamment la *Coupo Santo**, considérée comme "l'hymne provençal". Dans leurs voyages plus en moins lointains, toujours effectués en autocar, elles étaient accompagnées par deux dames qui habillaient et coiffaient à elles seules tout le groupe.

Elles suivaient, elles. Elles avaient du travail, parce qu'on était quelques-unes ! Je ne sais pas combien on était dans le groupe. On commençait à s'habiller, on commençait un peu mais... Faire les abandons*, c'est elles qui nous les faisaient.

Andrée, entretien, 15/03/2016

Les trois sœurs relevaient d'ailleurs en riant que leur costume et leur coiffure étaient réalisés à la chaîne, sans grand souci de la norme patrimoniale. Elles sortaient avec le groupe pour s'amuser, et le costume était surtout à l'époque un prétexte pour voir du pays et être entre amies. D'ailleurs, Marthe, une des deux accompagnatrices, avait coupé le ruban Napoléon III d'Andrée pour l'enrouler plus rapidement sur son peigne lorsqu'elle la coiffait en contemporain⁴¹. S'il est possible de réaliser sans problème plusieurs tours de la coiffe pour porter un ruban Napoléon III en contemporain, Marthe avait alors préféré se faciliter la tâche en raccourcissant la précieuse étoffe. Ce ruban, exceptionnel pour son ancienneté, ses motifs et sa couleur, aurait pu être estimé à plus de 1 500€ aujourd'hui. Si Andrée disait au moment de l'entretien regretter amèrement cet acte (qui est considéré par les Arlésiennes d'aujourd'hui comme une perte terrible), il est le signe que le costume et les pièces qui le composaient n'avaient pas le même statut à cette époque. En témoigne la suite de l'entretien : Ysange me présentait une photo d'elle, fillette, portant un costume de cérémonie, habituellement réservé pour les grandes

⁴¹ Le ruban Napoléon III mesure un mètre cinquante, tandis que les plus récents (dits contemporains) ne font que quatre-vingt-dix centimètres de longueur.

occasions aux jeunes filles en âge de se marier et pour leur mariage⁴². Face à ma surprise – aujourd’hui, la chose est difficilement concevable – elles commentaient :

Ysange : J’ai le ruban. Je suis habillée en Arlésienne.

Andrée : - Avant, ils ne cherchaient pas tant. [...]

Marie : - Bien content qu’il y en ait qui s’habillaient à l’époque. Maintenant...

Ysange : - Maintenant, elles recherchent les costumes XVIII^e, les costumes je-sais-pas-quoi, les costumes... Ohlala ! Si tu veux t’habiller maintenant, il faut faire attention !

Andrée : - Remarque, ce n’est pas plus mal. Ce n’est pas plus mal.

Marie : - Oh oui !

Ysange : - C’est dans les livres, elles recherchent...

Entretien, 15/03/2016

Ce sentiment de rupture a largement été abordé pendant l’entretien et Andrée a régulièrement critiqué en ma compagnie les Arlésiennes d’aujourd’hui qui “s’embêtent”, selon ses mots, avec des règles qu’elle considérait comme trop complexes. Le costume, de son temps, était avant tout récréatif, mais également un moyen de représenter sa région hors de ses frontières. Ainsi, Ysange, très fière, me racontait avoir porté avec une amie le costume à Marseille pour une présentation. Placée sur scène, elle me racontait avoir été choisie “parce [qu’elle] représentait vraiment la Provence” : ses cheveux longs et bruns étant le signe, selon elle, du “type provençal”.

Cette interprétation du “type provençal” n’est pas propre à Ysange : l’ethnologue Jennifer Lynne Michael relevait dans son mémoire, intitulé *Costumed beauties : the image, identity, and expertise of the Arlésiennes* [1995] qu’il existe une véritable coïncidence entre l’Arlésienne et son costume, si bien qu’il semble difficile de les dissocier. Dès lors, c’est le corps de l’Arlésienne qui devient un élément d’identification : les voyageurs du XIX^e siècle en relèvent la grâce, l’élégance, les manières, tandis que les félibres s’attachent à bâtir un « type » arlésien, par leurs poèmes et représentations graphiques :

« But in the early twentieth century, the typical Arlésienne was considered to be of specifically Roman or Greek descent and to have a distinct appearance. She had sparkling dark eyes, luxuriant, wavy dark hair, a straight-nosed “Greek” profile, and the impressive height, and proud demeanor of a Roman lady. The actual diversity of Arlesian beauty was standardized into uniformity. » [*Ibid.* : 22]

⁴² Il s’agit de la coiffe “en gansée”, composée d’une pièce de dentelle cousue, se terminant par deux arrondis soutenus par des tiges de laiton au-dessus de la coiffe. Cette coiffe est accompagnée d’un costume de soie en robe montante, et d’une pèlerine de dentelle.

En valorisant, décrivant et diffusant un modèle pensé comme typiquement arlésien, les félibres parviennent à associer à l'Arlésienne une chevelure, un regard, un profil et une démarche. Michael étudie les cartes postales représentant les belles endimanchées à cette époque, associées à la légende « Arlésienne »⁴³ : si une certaine variété existait jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le travail des félibres uniformise ces représentations. L'ethnotype provençal est toujours étroitement associé au costume : ils se révèlent mutuellement et s'alimentent, si bien qu'ils paraissent difficilement dissociables. Si l'emphase n'est plus la même aujourd'hui autour du profil arlésien et s'est quelque peu atténuée, elle ne manque pas de ressurgir régulièrement lorsqu'une jeune fille correspond à ces critères. Ainsi, alors que Victoire me costumait pour la première fois, elle s'émerveillait de voir apparaître ce qu'elle a nommé spontanément mon "profil provençal" alors qu'elle plaçait le ruban : ce n'est qu'une fois la transformation complète, sanctionnée par l'achèvement de la coiffe, que les racines se donneraient à voir. Quelques années plus tard, en 2018, alors que je rencontrais Brigitte, 63 ans, pour la première fois au cours d'une présentation de son groupe folklorique, elle me proposait dès mon arrivée dans la salle de photographier la benjamine du groupe, âgée de 17 ans, en costume. Laura, qui se prêtait au jeu, était invitée à se placer de profil, dos au projecteur et la tête en arrière, son "profil grec" ainsi mis en valeur. Alors que je m'exécutais, Brigitte commentait ce fameux profil et le mettait en parallèle avec celui de Mithra, dieu indo-iranien associé dans l'iconographie romaine au bonnet phrygien – qui rappelle parfois la forme du ruban sur le haut du crâne - mais surtout doté d'un nez droit caractéristique. Brigitte était enchantée : elle félicitait abondamment la mère de Laura pour le physique de sa fille, si "rare" selon elle. Plus récemment encore, la XXIV^e Reine d'Arles, Camille Hoteman, postait sur les réseaux sociaux un montage photographique la mettant en parallèle avec la « Tête d'Arles », avec pour commentaire « De la Vénus à l'Arlésienne »⁴⁴ . Ce fragment de sculpture romaine, découvert en 1823 dans les ruines du théâtre antique de la ville d'Arles, représente probablement Vénus et l'on suppose qu'elle était étroitement associée à la fameuse Vénus d'Arles, dont elle serait le parèdre [Carrier, 2005 : 377].

Le thème de l'association des Arlésiennes avec la Vénus d'Arles a été central et le reste encore aujourd'hui dans la construction de l'image de l'Arlésienne. Dominique Sérèna-Allier relate ainsi comment la Vénus, découverte en 1651, conservée au château de Versailles puis

⁴³ Ou, plus rarement, « type d'Arlésienne » [*Ibid.* :22].

⁴⁴ Ce montage a été posté le 18 janvier 2022 sur sa page Facebook.

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=2230095347142631&set=a.534977829987733> consulté le 27 janvier 2022.

exposée au musée du Louvre, n'est réintroduite dans l'imaginaire provençal qu'au XIX^e siècle, dans un contexte pour le moins surprenant : « elle s'accomplit au moment même où s'élabore un cliché tout aussi étonnant à propos de la beauté des Arlésiennes : la perfection des filles d'Arles dépasserait largement celle de leurs voisines provençales. » [2013 : 51]. Cette beauté est imputée aux racines romaines de la population : il n'y aurait qu'à examiner la célèbre statue pour confirmer cette noble parenté qui rejaillirait de façon préférentielle sur les femmes de la région⁴⁵. La première association date de 1798, dans une description de la ville d'Arles de Jacques-Antoine Dulaure [*Ibid.* :52], pour devenir un lieu commun le siècle suivant. À partir des années 1850, les félibres reprirent à leur compte l'affirmation et participèrent ainsi à ancrer durablement les femmes du pays d'Arles dans cette filiation antique. Si nous reviendrons ultérieurement sur les enjeux d'une telle association entre les Arlésiennes et le patrimoine romain de leur cité⁴⁶, notons pour l'instant que celle-ci est ancienne et a été un point central de l'élaboration de l'image de l'Arlésienne par les Félibres.

Car si Léo Lelée et Frédéric Mistral ont largement participé à la normalisation du costume et à la création d'une forme unique en dépit de ses variations locales [Dossetto, 2015], l'accent a été mis, avant toute chose, sur la beauté qui découlait de l'association entre les femmes et leur costume [Michael, 1995 : 78]. Cette beauté relevait donc de deux facteurs : le costume, bien sûr, qui était réputé « parfait » et la « grâce naturelle » des femmes du Pays d'Arles selon les termes largement repris par les Arlésiennes. Si les deux étaient vantés dans les poèmes, ils participaient par leur rencontre à la manifestation de la particularité de cette « race latine » dont Frédéric Mistral entendait raviver la fierté et le sentiment d'appartenance [Sérénia-Allier, 2000]. Sous la plume de Frédéric Mistral en particulier et des félibres en général, se dessinait ainsi la figure d'un ethnotype propre à la région ; il s'agissait de redonner ses lettres de noblesse à la Provence en l'inscrivant dans une lignée latine pensée comme source de la civilisation et de la démocratie, en opposition à Paris en particulier et plus largement aux peuples nordiques⁴⁷. Cette affirmation d'un particularisme du Sud, en contrepoint d'une culture dominante du nord de la France incarnée par Paris n'est pas l'œuvre du Félibrige. Au contraire, elle tirait ses racines d'une rivalité plus ancienne que Philippe Martel retrace pour nous depuis la Révolution [1997].

⁴⁵ Dominique Sérénia-Allier note que les hommes, eux, sont plutôt décrits par les voyageurs (ceux-là mêmes qui s'émerveillent des atours féminins locaux) comme « lourds, petits, rudes dans (leurs) formes et (leurs) mouvements. » [2013 :52]

⁴⁶ Voir Chapitre 8 « L'Arlésienne et la Provence » en page 464.

⁴⁷ F. Mistral exprimait notamment cette relation de rivalité entre le Sud et le Nord dans son poème *La Comtesso*, publié en 1889, où il personnalisait la Provence en une comtesse, détenue recluse contre son gré par sa sœur – la France – qui, jalouse, souhaitait s'accaparer ses richesses.

Tout d’abord, le Midi avait mauvaise presse et les voyageurs romantiques dépeignaient « un pays excessif, au climat brutal, aux habitants passionnés – trop passionnés » [*Ibid.* : 3520]. Si les méridionaux incarnaient dans un premier temps bêtise et excès, la redécouverte de l’Occitanie médiévale par les intellectuels nationaux a renversé la tendance et nimber la région d’une image bien plus séduisante. Ainsi, elle est devenue sous la plume des historiens libéraux du XIX^e siècle une terre de démocratie et un berceau de la culture, et ce « tableau idyllique du Moyen-Âge occitan » [*Ibid.* : 3521] n’a pas manqué pas de faire des émules chez les intellectuels régionaux qui s’en sont saisi pour alimenter la renaissance d’Oc.

Mais si Mistral et Lelée ont largement participé à la promotion et à la codification du costume, celui-ci est tombé en désuétude à la mort du poète en 1914. La disparition de la figure emblématique, doublée de la guerre qui débutait, a rendu d’autant plus complexe la revitalisation du costume. Aussi, les Arlésiennes d’aujourd’hui regrettent ce qu’elles identifient comme une “rupture de la transmission” : peu de femmes de cette époque ont transmis les savoirs autour du costume à leurs filles, la plupart remisant définitivement leurs habits locaux dans les greniers. Nombre de jeunes filles, dans les années 1940, ont hérité de pièces du costume, mais sans savoir comment les porter, ni même se coiffer⁴⁸. Cette rupture est amèrement commentée et est la source même des années qualifiées de “folklore” par les Arlésiennes contemporaines : celles qui, comme Ysange, Andrée et Marie se sont costumées pour se divertir ont certes permis au costume d’être transmis, mais non sans dommages. Ainsi, Amandine, la fille d’Andrée, me donnait son avis sur la pratique de ses aînées :

À une époque, ils faisaient des bêtises. Voilà. Ça, c’est...c’est fini tout ça. Parce qu’à une époque, il y a aussi Véronique, là, notre cousine, c’est pareil, elle a 5 ans elle a un velours. Tu te rends compte ? Complètement anachronique ! À une époque, ils faisaient n’importe quoi. Ils avaient perdu... Ils faisaient n’importe quoi.

Entretien, 11/03/2016

Amandine, secrétaire, se costumait depuis l’adolescence et a commencé par porter le même costume que sa mère. Elle a dû se tourner vers d’autres femmes du village, Andrée n’ayant pas les connaissances suffisantes pour pouvoir lui apprendre à s’habiller. Âgée de 58 ans, elle ne se costumait plus et commentait amèrement cette situation :

Le problème c’est que maintenant il y a beaucoup de conditions, ça a changé de point de vue. Moi, quand je le fais, quand je me costume, ce n’est pas que pour moi, c’est pour la Provence aussi. Je pense toujours à Frédéric Mistral quand je me costume. Je le fais pour lui, pour la Provence. Pas pour moi. Il y en a beaucoup, c’est pour se faire voir. Parce que c’est un costume

⁴⁸ Ainsi, nombreuses sont les histoires de rubans anciens recyclés en tissu d’ameublement, ornant rideaux ou coussins, et causant un immense désarroi pour les Arlésiennes qui constatent ces détournements.

qui est joli faut dire, c'est seyant, quand tu te costumes par exemple en Auvergnat - je n'ai rien contre les Auvergnats parce que mon mari est Auvergnat, mais il le reconnaît lui-même : ce n'est pas seyant. Les jeunes ne veulent pas se costumer, parce que ce sont des sabots, ça n'a rien à voir, ce n'est pas fin comme costume. Après tu as des costumes comme le nôtre, c'est raffiné, c'est joli, c'est princesse tu vois. Il y en a beaucoup, elles se costument parce que ça fait ça. Moi je me costume pour la continuité, pour la Provence. Enfin je le faisais, parce que maintenant je ne m'y tiens plus trop, mais je compte m'y remettre. Parce que c'est beaucoup de boulot hein. Et puis j'ai les cheveux qui sont aussi... le danger du costume provençal c'est qu'il faut avoir les cheveux longs.

Entretien, 16/03/2016

Amandine ne se costumait pas par jeu, comme sa mère, mais considérait à la fois le costume comme un plaisir (il est beau), un acte militant (il perpétue l'engagement de Mistral) et un travail (il est complexe). La grande beauté du costume découlerait selon elle de sa complexité, faisant de son port une affaire à prendre au sérieux :

Parce que s'il était plus simple, je me costumerais plus. C'est un peu embêtant, c'est le problème du costume d'Arles. Parce que quand tu vas dans le Comtat Venaissin, les Comtadines se costument plus facilement. Tu vas à Marseille aussi, à Marseille en trois coups de cuillère à pot tu es costumée ... Nous c'est la galère, c'est bien parce que nous c'est très beau, mais c'est une barrière, il faut le reconnaître. [...] C'est codifié pour le fichu, mais bon, des fois il y en a qui en rajoutent. Je pense, avant elles ne devaient pas se codifier comme ça. Maintenant on te fait « il faut faire comme ci ! Il faut faire comme ça ! »

Entretien, 16/03/2016

Amandine n'était pas la seule, en Provence, à pester contre ces normes qui rendent le port bien plus complexe. Cécile, la costumière, m'indiquait pousser certaines femmes de son groupe à moins tergiverser pour se costumer :

On ne peut pas dire, c'est interdit. On ne se costume pas par contrainte ! Après, pour les défilés, on passe son temps à se regarder : « Oh mon Dieu, c'est terrible, je n'ai pas trois plis ! » Calme-toi, on va t'arranger, on ne va pas voir le colonel, non plus. [...] Se costumer, ça doit être avant tout un plaisir.

Entretien, 10/04/2018

Cécile fustigeait les défenseurs de la tradition qui enfermeraient le costume dans des modèles parfois erronés. En particulier, elle vise certaines historiennes du costume, qui, dans les années 1970, ont contribué à rigidifier la "norme" patrimoniale : leurs recherches ont donné au costume d'Arles une nouvelle tonalité, rompant trop radicalement avec l'insouciance qui caractérisait les pratiques d'Ysange, Marie et Andrée dans leur jeunesse.

Tradition, culture et patrimoine : des processus de traduction du costume comme emblème patrimonial

Pour mieux comprendre ce qui se jouait à Arles à l'aube des années 1970, il nous faut avant toute chose nous replacer dans le contexte national. En France, l'on constate une « explosion du patrimoine », pour reprendre les mots de Pierre Nora [2011 : 96-114] où la notion bascule. Si l'attention publique était jusque-là concentrée autour des patrimoines bâtis monumentaux et d'exception, ainsi que des contenus des musées, la décennie est marquée par une « inflation brutale et désordonnée de tous les objets du patrimoine » [*Ibid.* :97]. En 1972, s'ouvrait par exemple le musée national des Arts et Traditions populaires qui valorisait le patrimoine ethnologique et paysan, tandis que l'État se dotait en 1978 d'une direction du patrimoine et que Giscard d'Estaing consacrait l'année 1980 comme année du patrimoine. Les éléments reconnus comme patrimoniaux se sont multipliés, les définitions élargies, en même temps que les organes étatiques chargés de sa reconnaissance, de sa collecte et de sa préservation se sont développés⁴⁹. Pour Daniel Fabre [2013], ce tournant s'explique par la fin du modèle qui caractérisait le siècle précédent : le grand récit national n'était plus porté par l'État, ni transmis à l'école. Les loisirs et le tourisme, en revanche, n'étaient plus l'apanage d'une seule catégorie de la population qui pouvait alors s'adonner à un « militantisme de l'inclination » [*Ibid.* :40]. Le XX^e siècle a ainsi vu émerger nombre d'associations de défense du patrimoine tenues par des catégories très variées de la population. Dès lors, ce qui a retenu l'attention n'était plus forcément de l'ordre de l'exception. Au contraire, une plus grande valeur a été attribuée à l'ordinaire « au nom de l'histoire et de la mémoire – définie comme l'organe d'une épiphanie du passé » [*Ibid.* :41]. Ce nouveau rapport au passé s'est ainsi caractérisé par son rapport étroit à la mémoire : les traces des temps lointains ancrèrent la communauté dans un lieu, lui conférant ainsi une profondeur et une épaisseur historique [Bensa, 2001]. Cette histoire locale s'est dotée, par un travail de recherche historique témoignant de *l'authenticité*, d'une efficacité : la fabrique du « corps du lieu » capable d'offrir la preuve de « son âme » [*Ibid.* : 4].

⁴⁹ Si Nora [2011] propose de nous pencher sur les années 1970 pour caractériser ce mouvement, celui-ci est plus ancien et semble se former dès les années 1960 (il relève d'ailleurs la création en 1964 d'un Inventaire général des ressources historiques). Daniel Fabre [2013] relève également un « tournant » qui a eu lieu dans les années 1960-1970.

Le costume traditionnel du pays d'Arles n'est pas, à l'heure actuelle, reconnu comme relevant du patrimoine culturel immatériel national⁵⁰. Les Arlésiennes elles-mêmes utilisent peu ce terme pour désigner leur costume, préférant l'associer à une "culture" régionale, ou le désignant comme faisant partie des "traditions". Pourquoi, dans ce cas, parler de « patrimoine » pour désigner le costume ? S'il ne correspond pas à une catégorie institutionnelle, ni n'est désigné ainsi par les Arlésiennes, l'habit local occupe pourtant une place singulière dans le ce qui est localement désigné comme "monde de la tradition". Le pays d'Arles est caractérisé par une « profusion époustouflante de rites » [Pelen, 1985], où les charrettes fleuries, journées à l'ancienne, jeux taurins... occupent régulièrement l'espace public. Le costume, dans ce contexte, a été emblématisé et est désormais le fruit d'un travail d'objectivation toujours à l'œuvre. Il est considéré par la communauté comme un bien culturel à sauvegarder et mettre en valeur et il a en ce sens déjà fait l'objet d'un travail de traduction soulignant sa capacité à représenter la communauté et la nécessité de le sauvegarder. Ce processus s'alimente de la valorisation contemporaine du patrimoine immatériel, s'approprie son langage et son imaginaire pour transformer profondément la pratique costumière. Le basculement identifié dans les années 1970, le contrôle des modalités de l'exposition et de la mise en scène du costume, l'attention portée à la normalisation de son port et de ses éléments témoignent de cette objectivation à l'œuvre. Jean Davallon voit en effet la patrimonialisation

« comme la traduction d'une *réalité* sociale observable, que cette dernière possède un mode d'existence sociale matérielle ou bien processuelle, en un être qui est à la fois social et signifiant, social parce que signifiant. Cette *traduction* se fonde sur l'attribution de *valeurs* à cette réalité et suppose la production d'une *représentation savante*. En son principe, elle modifie l'usage de cette réalité en lui conférant un statut symbolique qui en fait une *trace* de ce que cette dernière était dans son monde d'origine ; la réalité ainsi interprétée et la représentation savante qui l'interprète vont alors constituer l'être social et signifiant : un être culturel composite, un *objet patrimonial*. » [Davallon, 2022]

Le patrimoine, en effet, ne va pas de soi : il s'agit d'une catégorie institutionnelle, qui vise, nous dit Davallon, à sauvegarder un élément tout en produisant des *traces* témoignant de son

⁵⁰ Un petit groupe d'érudits locaux s'est lancé, à deux reprises, dans le projet d'inclusion du "port du costume" sur les listes de l'Inventaire national. Un autre collectif, à l'heure où j'écris ces lignes, poursuit ce projet. Voir à ce propos Chapitre 8 « 1. Un patrimoine en péril ? » en page 455.

existence et de ses qualités. Dès lors, le processus de traduction, la patrimonialisation, doit concilier deux logiques : « la *logique des pratiques*, avec la continuation de la pratique traditionnelle, et la *logique de l'écriture*, avec la production de la représentation savante. »[*Ibid.*]. La mise en exergue du costume dans l'imagerie régionale, sa complexification et l'émergence d'une *élite costumière*, caractérisée par son expertise, témoigne du travail de requalification à l'œuvre en pays d'Arles, et donc de l'intérêt pour l'ethnologue à parler de patrimonialisation à son propos.

En effet, la production du costume comme bien patrimonial résulte d'un « travail de mémoire qui, au fil du temps et selon des critères très variables, sélectionne certains éléments hérités du passé » [Candau, 2005 : 119] bien connu par l'anthropologie aujourd'hui. Ces critères de sélection, nous dit Joël Candau, sont très variés :

« liens affectifs, sentiment de l'urgence, souci d'édification des générations futures, sollicitations technologiques (pressions ou influences de la "cyberculture" et des dispositifs multimédias), intérêt religieux, intellectuel, esthétique, politique ou économique ou bien encore, ancienneté de l'objet »
[*Ibid.* :119].

De plus, comme le notent André Chastel et Jean-Pierre Babelon, la notion de patrimoine, initialement appliquée aux biens matériels, « couvre de façon nécessairement vague tous les biens, tous les "trésors" du passé », comportant de multiples couches de significations héritées d'une histoire longue et chaotique du rapport au passé en France [2010 : 11]. Dans le cas du costume du pays d'Arles, c'est bien l'idée de l'exceptionnalité du bien qui justifie l'affirmation de sa valeur, une « mise entre guillemets » qui permet l'accession de l'objet à un nouveau régime d'existence [Fabre, 2013 : 22]. Cette opération, lorsqu'elle s'inscrit dans un processus de reconnaissance institutionnel, passe par la production d'un savoir spécifique. Ce savoir « porte principalement sur la manière dont on peut saisir cet élément comme patrimoine et dont le support que l'on a devant soi est bien la manifestation ou la trace de ce patrimoine. » [Davallon, 2015]. Il permet ainsi de caractériser un objet idéal, mais aussi de définir les contours de ce qui fonde la valeur patrimoniale ainsi que la validité des manifestations contemporaines de cet objet.

Qualifier le costume comme « patrimoine » suppose donc que cette sélection, ainsi que cette production de savoirs, a bien eu lieu malgré l'absence de processus institutionnel de patrimonialisation. En effet, le patrimoine, loin de préexister à sa reconnaissance, « est le

résultat d'un acte de mise en patrimoine » [Chappaz-Wirthner et Hertz, 2012]. Dans le cas du costume d'Arles, cette reconnaissance correspond à une patrimonialisation « ordinaire », résultant de pratiques « modestes et bricolées », fruit de l'engagement d'érudits, de savants locaux, ou encore d'associations [Isnart, 2012]. Elle révèle ainsi une appropriation locale des catégories institutionnelles et manifeste l'attachement d'une communauté à un objet singulier. Le cas du costume d'Arles nous offre un exemple de ces patrimonialisations ordinaires, mettant en relief le rôle central des érudites et de l'interprétation des sources historiques (photographies, peintures, pièces anciennes de costumes...) dans la reconstruction de la forme idoine du costume traditionnel. Ainsi, loin d'être une entité homogène, la communauté est elle-même structurée autour de figures fortes, tandis que le degré de maîtrise des savoirs associés au costume fonde les relations et les positions de chacune.

La complexification du costume et l'émergence d'une élite costumière

Les narrations locales qui émergent la fin du XX^e siècle en France suite à la logique croissante de décentralisation, lient la communauté au lieu et se suffisent à elles-mêmes, nous dit Alban Bensa, mettant en lumière « ces particularismes de l'entre-soi où chaque collectivité se contemple et s'affirme » [2001 : 1-2]. Ce mouvement, en pays Arles, passe par la redéfinition des contours du costume, mis à mal par des années décrites comme légères et lourdes de conséquence. Jennifer L. Michael relève dans ses recherches [1995] la nécessité ressentie par les Arlésiennes, mais aussi plus largement par le réseau d'érudition local de « purifier » le costume. Elle cite ainsi une tribune du *Provençal*, datée du 22 septembre 1977 qui fustigeait les femmes qui « dénaturent » le costume arlésien, le tournant régulièrement en « caricature » : les jupes ne seraient pas à la bonne longueur, auraient des fermetures éclair, seraient portées sans jupons, tandis que la coiffe serait menacée par des cheveux trop courts et des rubans de provenance douteuse. En plus du manque de compétence (des fichus mal plissés, de taille inadaptée par exemple), il fallait ajouter un comportement inopportun : les Arlésiennes fumeraient en costume ou mâcheraient du chewing-gum [*Ibid.* :106]. Face à ces débordements, l'association des Amis du Viel Arles – qui, note Michael, ne s'occupait à l'origine que du patrimoine bâti et des paysages – décidait alors de créer une « commission pour la défense du Costume d'Arles » : le but était de créer des outils pour diffuser les normes du *bon* costume et ainsi encourager le retour à l'authenticité et à la rigueur esthétique. Les Amis du Viel Arles publiait ainsi une brochure, distribuée aux présidentes de groupes et organisait le 14 janvier 1978 sa première exposition de costumes sur mannequins, qui fut présentée plus d'un mois à la Maison Pablo Neruda. Une autre a suivi un an plus tard, tandis qu'étaient organisés des cours

de coiffure et d'habillage. Si la commission a disparu en 1980, elle a, note Michael, profondément changé la façon dont les Arlésiennes se représentaient leur costume et leurs traditions.

Le renversement opéré ici se loge dans l'adjonction au costume d'une caractéristique nouvelle : celle de l'authenticité. Avant 1970, il suffisait tout simplement de se costumer pour être une Arlésienne véritable : cela n'est plus vrai aujourd'hui et l'emphase s'est déplacée du « type Arlésien » à l'authenticité de la forme :

« These news conventions suggested for the first time that Arlesiennes formed what might be termed a *community of knowledge*. Each Arlesienne in authentic costume stands for the entire body of knowledge that produced her. As a group, Arlesiennes represent the collective costume lore »
[*Ibid.*:111].

Dès lors, le rôle de l'Arlésienne et son image évoluent : elle n'est plus une simple « beauté décorative », pour reprendre les mots de Michael, mais, au contraire, elle s'apparente à une experte de savoir qui s'approprie son patrimoine grâce à sa grande connaissance historique. Pour soutenir cette transformation, de nombreuses publications ont vu le jour : Odile et Magali Pascal ont publié en 1992 leur premier tome de leur *Histoire du costume d'Arles*, tandis que *L'art du costume d'Arles* de Nicole Niel, guide de coiffure et d'habillage à destination de toutes, est paru en 1989. Les publications autour du costume et de son histoire n'ont cessé de se multiplier : Michèle Gil a publié en 1996 une *Histoire des Reines d'Arles*, qui a été rééditée et augmentée en 2008. Entre-temps est paru *Costume en Provence. L'Arlésienne et la mode Parisienne du XVIIIe siècle à nos jours*, préfacée par Christian Lacroix [2006], puis en 2010, *Le costume d'Arles au XXIème siècle* de l'association *Tradicioun*. Nous pourrions également citer, pour clore cette série d'exemples, *L'épopée du costume provençal. De l'Orient à la foire de Beaucaire, de l'Antiquité à nos jours* [2012] d'Elizabeth Costes. Aujourd'hui, avec internet et les réseaux sociaux – notamment Facebook, très mobilisé par les groupes – ces supports à destination pédagogique se multiplient d'autant plus facilement : pages dédiées, blogs, tutoriels vidéo sont facilement accessibles à toutes. Mais cette relative profusion d'ouvrages d'origine locale ne doit pas laisser croire que n'importe quelle Arlésienne peut prétendre à la publication, et encore moins à la reconnaissance de ses pairs. Si certaines sont à même de produire un discours normatif autour du costume ou d'en dégager l'histoire, c'est qu'elles ont su gagner leur place.

Dans son article « (Ad)Dressing Shibboleths : costume and community in the South of France » [1998], Jennifer L. Michael relevait l'insistance des Arlésiennes sur la nécessité de porter le costume de façon idoine, tout en remarquant que celui-ci devenait, dans un même mouvement, de plus en plus complexe à porter :

« I had listened to Arlesiennes explain to me the significance of their costume, how it had to be authentic to be beautiful, how their meticulous attention to its details revealed a passionate commitment to Arles, and how Arlesiennes had to do her costume justice. I had listened, too, as they told me how distressing it was to see girls in carelessly constructed costumes or women whose demeanor disgraced the Arlesienne image, turning the annual Costume Festival [la Fête du costume] into a mockery, a masquerade. You really learn something about a woman when you see how she wears the costume, they said. » [*Ibid.* :146]

Nous retrouvons, deux décennies plus tard, les mêmes préoccupations chez les Arlésiennes : l'authenticité du costume semble proportionnelle au souci déployé par sa propriétaire à le concevoir, puis à le porter. Cette attention se manifeste par de nombreuses remarques, toujours glissées subrepticement, au détour d'une conversation, en réponse aux compliments des civils* : « c'est du travail ». Cette phrase, l'ethnologue travaillant sur le costume en pays d'Arles ne cesse de l'entendre. Toujours prononcée avec une grande fierté, elle témoigne non seulement des connaissances et compétences de l'Arlésienne, mais aussi de la «*fê*» (foi) en son costume. Michael interprète cette complexification du costume comme un renversement des modalités d'appartenance à la communauté en pays d'Arles. D'après elle, le costume aurait d'abord été le manifeste d'une appartenance au corps social par la parenté, l'ancrage dans le territoire : le « type Arlésien » en aurait été le principal témoignage, consécration d'un ethnotype pensé comme partagé par la communauté. Mais, cette communauté s'ouvrant de plus en plus, le modèle ne pouvait tenir : c'est par l'adhésion au patrimoine, « la foi », que s'opère alors la distinction⁵¹ :

« In Arles, dress has long played a crucial role in policing community boundaries. In the late 18th century, the emergence of a distinctive local costume offered the women of Arles salient means of signaling local

⁵¹ Michael distingue et oppose les *community of descent*, qui opère par l'ancrage généalogique, et la *community of consent*, qui se structure par l'adhésion [*Ibid.* :147-148].

affiliation. But a century later, in response to the intrusion of Parisian Fashions into the provinces, Provençal regionalists made Arles' distinctive costume a shibboleth for Arlesian identity, a mechanism for differentiating insiders and outsiders and for containing and controlling Arlesian women. Since that time, the costumed bodies of Arlesiennes have become an important site for negotiating the nature of Arlesian identity : who *may* wear the costume, and who *should* wear the costume, remain consuming concerns in Arles. » [*Ibid.* :148]

Ce renversement permettrait ainsi, nous dit Michael, de maintenir les frontières de la communauté : porter le costume ne manifeste plus l'affiliation à la communauté par l'ancrage au lieu par l'ascendance, mais témoigne de l'engagement de l'individu pour le maintien de la communauté par sa valorisation du patrimoine. Dès lors, la complexification du costume permettrait d'en restreindre l'accès et opérerait comme un *shibboleth* : le temps et le travail nécessaires garantiraient ainsi le contrôle de la communauté sur les nouvelles arrivantes. Cette analyse se confirme lorsque l'on s'intéresse aux conditions d'accès au costume : il est en effet très complexe, pour une étrangère à la communauté, de se procurer un costume – et encore plus de le porter. Trouver les bonnes adresses pour contacter une couturière ou une habilleuse témoigne déjà de la maîtrise d'un réseau local qui ne s'affiche pas mais opère plutôt sur le mode du bouche-à-oreille. De plus, la spécificité du lexique se rapportant au costume, son infinie gamme de variations – et qui contraste avec son apparente rigidité – rendent toute projection compliquée pour une membre extérieure. Cependant, cette explication ne fonctionne pas lorsque l'on s'attache à reconstituer le parcours des nouvelles arrivantes dans la région qui sont parvenues à accéder au costume, et, au contraire, témoigne d'une approche du costume le réduisant à un outil identitaire permettant de maintenir les frontières de la communauté.

En 2018, je rencontrais une association autour du costume d'Arles : les trois membres du bureau m'exposaient leurs actions et me présentaient leur structure. La discussion était enjouée, et, au détour d'une question, Sylvie me signalait en riant que Carole n'était pas originaire de la région :

Sylvie : C'est vrai que vous avez un cas, avec Carole, parce qu'elle n'est pas française.

Carole : - Je suis Belge, je suis venue en France et j'ai vu les costumes. Et puis ma fille est entrée dans un groupe folklorique, j'ai commencé à la coiffer, à faire des costumes, jusqu'à la dernière étape.

Marie-Laure : - Elle est tombée dedans !

Sylvie : - Nous sommes très ouvertes, on forme des femmes de partout : il y en a du Var, de l'Hérault, du Gard et sans qu'elles ne fassent forcément partie du groupe. Il n'y a aucune sélection, il faut juste qu'il y ait la volonté de s'inscrire.

Entretien, 14/05/2018

À première vue, il est effectivement question de manifester au groupe sa motivation afin de pouvoir être accueillie et surtout intégrée au collectif. L'exemple de Carole est ici intéressant : elle était même parvenue à occuper une place centrale dans son association en rejoignant le bureau et ses compétences étaient reconnues de toutes. Mais, en rentrant un peu plus en détails dans le parcours de Carole, il apparaît que celui-ci n'est pas si simple. Elle a en effet été introduite dans le monde du costume par sa fille, une configuration très commune pour intégrer les groupes folkloriques : la cooptation d'une "vraie" Arlésienne suffit à légitimer la démarche. D'ailleurs, Véronique Moulinié note que de nombreuses femmes dans les groupes folkloriques ne sont pas originaires de la région : les Arlésiennes de souche, elles, peuvent bénéficier de la transmission par leurs proches. Elle relève également que, contre toute attente, nombre d'Arlésiennes accèdent au costume sous des modèles de transmission peu communs : en costumant d'abord leurs filles, comme pour Sylvie, mais aussi par le mariage avec un homme du cru, grâce aux costumes et compétences des belles-mères [2009 : 178]. Dans les deux cas, cependant, la demande n'émane pas directement de la néophyte, bien au contraire : « tout se passe dans l'élision, dans un jeu du chat et de la souris » [*Ibid.* :159].

De fait, il faut fréquenter les groupes sans se costumer, ou manifester son admiration pour le costume d'Arles de façon répétée afin d'obtenir la précieuse proposition. Le costume est alors prêté et l'Arlésienne expérimentée prend sous son aile la nouvelle arrivante le temps de sa formation. Et c'est justement au nom de l'importance de cette cooptation qu'il faut lire le dédain des Arlésiennes pour les costumes de location, nous dit Véronique Moulinié : « pour qu'il y ait emprunt, il faut qu'il y ait un prêteur, ou plutôt une prêteuse » [*Ibid.* :159]. Ainsi, si les groupes sont relativement ouverts à l'idée de costumer des femmes qui ne sont pas originaires du pays d'Arles, celles-ci doivent néanmoins être intégrées à la communauté par des Arlésiennes qui disposent déjà elles-mêmes de costumes, mais aussi des compétences et du réseau nécessaire pour le revêtir. Apprendre seule avec des livres et des vidéos n'est guère possible, car il faut en effet trouver les tissus, les dentelles et les rubans et les boutiques spécialement dédiées et répertoriées comme telles sont bien rares, et les compétences pour monter un costume bien réelles.

Il faut donc, il me semble, déplacer son regard pour considérer cette complexification du patrimoine et l'apparente fermeture des groupes folkloriques. Et si, finalement, l'enjeu ne

résidait pas uniquement dans la protection de l'identité de la communauté, mais dans la configuration des réseaux de savoirs tissés autour du costume ? Car il apparaît qu'il ne suffit pas de souhaiter se costumer pour le faire : il faut être invitée à cela par une Arlésienne patentée. Si pour certaines, l'origine de la nouvelle venue importe peu, cela peut représenter un enjeu de premier ordre pour d'autres. Ainsi, dans son article « En "Arlésienne" ou "le voile islamique" à l'envers ? », Danièle Dossetto relève le cas de deux jeunes filles, âgées de 11 ans : Zahra et Samar. Leur présence dans un groupe folklorique est remise en cause au moment de leur prise de costume, poussant Dossetto à se questionner sur la capacité représentative du costume :

« Pour une Provençale de souche, ne pas accepter dans "son" costume une femme, ou une enfant née d'une femme venue d'ailleurs, c'est, d'une certaine façon, empêcher toute identification entre elles. » [Dossetto, 2001b : 162]

Ici, c'est la carnation des jeunes filles qui était au centre des débats, traçant une frontière pensée comme insurmontable par certains membres de l'association. Si pareils refus peuvent effectivement exister en pays d'Arles, de nombreux contre-exemples que j'ai pu observer au cours de mes terrains⁵² me poussent à penser que, loin d'être une norme, ces événements rendent compte d'une tension qui dépasse largement le cadre du folklore et rejoignent ici le thème des représentations et résistances locales face à l'arrivée de personnes perçues comme étrangères à la région, notamment d'origine maghrébine. Il n'est pas question ici de remettre en cause les liens établis entre ce « volontarisme culturel », comme le qualifie Dossetto et la production d'une identité régionale qui permettrait d'établir les frontières de la communauté. Mais si, comme le note Daniel Fabre, l'identité permet effectivement la production de l'altérité en même temps qu'elle marque l'appartenance, « la rhétorique éprouvée et vénérable du "sang" et des "racines" qui partout permet d'évoquer la continuité et l'identité maintenue d'un groupe, en désignant d'un même mouvement son dehors, masquait des changements considérables » [1994 : 146]. Cette rhétorique biologisante de la tradition se retrouve à de nombreuses reprises dans les discours émiques autour du patrimoine arlésien, et ce depuis les félibres. Mais l'ethnologue doit-elle se cantonner, dans le cadre du costume d'Arles, à une approche

⁵² J'ai pu ainsi rencontrer des jeunes filles d'origine maghrébine ou asiatique en costume. Deux Arlésiennes m'ont également mentionné avoir respectivement costumé et rencontré des jeunes filles décrites comme ayant la peau noire. Si cette mixité est suffisamment rare pour être relevée par mes interlocutrices – comme par moi-même, elle n'a pas été ici reçue avec hostilité, au contraire.

constructiviste de l'identité régionale⁵³ ? Et faut-il considérer sur le même plan les écrits des félibres, Mistral en tête, et les pratiques et représentations actuelles se déployant autour du costume ? Car celles-ci recouvrent d'autres réalités du patrimoine, qui ne s'incarnent pas dans les discours mais se manifestent plutôt dans les relations que les Arlésiennes tissent avec leur costume. Les Arlésiennes ne forment pas un groupe homogène : outre les grandes différences d'âge qui caractérisent la communauté, elles peuvent être plus ou moins diplômées, exerçant dans les métiers de l'esthétique, de la vente, ou encore enseignantes, éducatrices spécialisées, employées municipales, sans emploi, commerçantes, opticiennes, éleveuses, secrétaires... Pleinement prises dans la vie de leur époque, elles posent des regards très variés sur leur patrimoine. Cependant, toutes, lorsque je les questionnais sur le costume, m'opposaient un refus poli : "Moi, je ne sais pas, mais tu devrais aller voir...". En effet, la parole ne se prend pas à la légère et les Arlésiennes me confiaient régulièrement craindre de "dire une bêtise". Interroger les Arlésiennes sur leurs pratiques, c'est ainsi être renvoyée sans cesse en premier lieu vers "celles qui savent" : les historiennes locales, les érudites, les présidentes de groupes reconnues collectivement comme légitimes à se prononcer. Il y aurait donc, localement, une *élite costumière* qui serait seule apte à prendre publiquement la parole concernant le costume, notamment lorsque celle-ci doit être exportée hors de la communauté.

C'est en ce sens qu'il me paraît intéressant de questionner l'attention toute particulière que les Arlésiennes portent à ce qu'elles désignent comme les "normes" qui régissent le costume. Celles-ci sont régulièrement affirmées, rappelées et exposées à l'ethnologue qui n'en demandait pas tant. Véronique Moulinié raconte ainsi, non sans humour, ses premières impressions d'égaré suite aux « avalanches » d'informations et d'explication qu'elle reçoit lors de ses premières visites aux expertes locales [2009 : 152]. De même, le 28 octobre 2018, à l'occasion du pèlerinage des gardians* à Lourdes, des coussins à épingles ont été apportés à l'autel par de jeunes Arlésiennes en guise d'offrande⁵⁴. Le prêtre commentait le don en ces termes :

⁵³ Sur les limites épistémologiques du concept d'identité appliqué aux régionalismes, je m'appuie ici sur le travail de Martina Avanza et Gilles Laferté [Avanza et Laferté, 2005] Leur article relève fort à propos que nombre de travaux sur le régionalisme en France « se limitent à l'analyse des discours » [*Ibid.* :137], émanant bien souvent d'élites intellectuelles locales, passant sous silence nombre de considérations émiqes. En effet, si l'ethnologue s'attache uniquement à démontrer que les traditions ont bel et bien été inventées, le principal écueil est d'en oublier de questionner les conditions qui ont permis à celles-ci de perdurer et de s'imposer comme des éléments centraux d'identification pour les groupes.

⁵⁴ Le pèlerinage des gardians* a lieu une fois tous les deux ans depuis 1904, et rassemble un grand nombre d'Arlésiennes – dont la Reine – et de gardians* venus spécialement pour l'occasion. Au cours d'une grande messe en provençal, des offrandes sont réalisées, parfois à destination des malades. Cette année-là furent offerts divers objets, aliments représentant le terroir ou ses métiers.

Vous savez que les Arlésiennes, pour les trouver, il suffit de suivre les épingles. Alors elles apportent avec ces coussins de leurs épingles toute leur beauté, tout le soin qu'elles mettent dans leur parure pour ta gloire Seigneur.

Journal de terrain, 28/10/2018

Il est intéressant de soulever ici le choix des Arlésiennes de symboliser leur costume par l'élément le plus insignifiant, le moins spécifique à la région ou "authentique", et pourtant indispensable, qui le compose : ses épingles. Et si elles ont été sélectionnées, c'est bien qu'elles représentent les trésors de patience et de minutie qu'il faut déployer pour concevoir et monter son costume, un travail véritable, mais, à l'instar des épingles, toujours invisible. C'est donc ce travail personnel qui a été choisi pour signifier le costume à Lourdes, et ce motif revient régulièrement dans les discours que produisent les Arlésiennes sur leurs pratiques. Valoriser l'infinie gamme de variations que permet le costume, tout en s'attachant à faire de son port un véritable travail de recherche, un engagement quasi-quotidien permet d'ancrer le costume dans une communauté de pratiques, d'une part, mais aussi de lui procurer un statut bien particulier : celui d'un support de savoirs à part entière. Et c'est justement la valeur accordée par les Arlésiennes au savoir et à celles qui le possèdent, qui va être déterminante dans l'élaboration des représentations contemporaines du costume. Car si l'on sait que la répartition du savoir est « une ressource identitaire suffisante au sentiment de former une communauté singulière » [Adell, 2011b : 170] et est à ce titre un puissant marqueur de l'identité collective, il faut néanmoins se pencher sur les enjeux d'augmentation et de reconnaissance de ce savoir pour saisir les enjeux de savoir autour du costume arlésien. L'attention de la communauté se porte moins sur celles qui ne savent pas, mais plutôt sur celles qui savent le moins, ou, au contraire, qui sont réputées pour leur grande expertise.

En effet, la complexification des normes a entraîné un phénomène de contrôle très étroit des Arlésiennes entre elles, s'assurant ainsi elles-mêmes du respect de l'intégrité de leur patrimoine. Cependant, toutes ne sont pas toujours d'accord sur ce qu'il est possible de faire – ou pas –, sur les limites des initiatives personnelles. C'est dans ces situations d'entre deux que le réseau de reconnaissance et l'importance de figures d'autorités plus ou moins localisées émergent. Ainsi, alors que je participais à un atelier de couture de la petite ville de F., située dans les Alpilles, nous avons interrompu nos ouvrages le temps d'un goûter partagé par toutes les membres de l'association. Ce temps collectif permettait d'échanger les nouvelles, mais aussi, et surtout, de parler costume :

Fanny raconte son expérience : elle voit sur Facebook la photographie d'un costume trois pièces (la casaque*, la jupe et le fichu du même tissu). Elle a donc contacté par messagerie privée la propriétaire pour lui signaler son erreur : l'affaire est réglée. Mais Fanny m'explique que cette

méprise est courante et des jeunes filles s'essaient même à assortir leur sac à leur costume : « Dans la mode française, qu'est-ce qu'elle dit, Christina Cordoula ? Il faut assortir la ceinture, les chaussures, le sac. Du coup les filles veulent faire pareil avec le costume » Une Reine d'Arles avait même fait une fois la « bêtise » d'assortir sa cravate [coiffe de Mireille*] et son tablier : tout le monde avait voulu suivre le mouvement et en a fait de même. Annick, la présidente du groupe, s'insurge : « Et alors, si la Reine va se jeter d'un pont, on va faire pareil ? » D'ailleurs, la dernière fois que Sophie, historienne du costume très réputée dans la région, est venue dans le groupe, Annick lui avait demandé son avis sur le costume trois pièces. Et la réponse de Sophie avait été sans appel : « Si vous avez un très beau tissu, que vous avez du goût, et que vous êtes la Reine, vous pouvez essayer. Mais ce n'est pas une bonne idée. »

Journal de terrain, 17/03/2018

Nous voyons ici comment se structure la distribution de la parole normative⁵⁵ autour du costume en fonction de la place que chacune est réputée occuper dans ce petit milieu. D'abord, il y a la contrevenante, qui est en apprentissage – puisqu'elle est jeune et fait des erreurs. Une Arlésienne plus expérimentée, sans lien préalable avec elle, la contacte : elle lui explique ce qui ne convient pas, la jeune fille la remercie et lui affirme comprendre les raisons qui lui sont exposées. Mais, problème, une Reine d'Arles contredit ce propos, s'étant affichée il y a quelques décennies dans la tenue prohibée : c'est donc la présidente du groupe qui doit trancher, ayant elle-même été informée par l'historienne locale, dont l'évocation clôt régulièrement les débats. Nous voyons bien, ici, comment le savoir peut être un « opérateur de la différence » [Adell, 2011b : 154], structurant la communauté et positionnant les individus en son sein de façon relative. S'exposer en costume au cours d'un défilé, c'est donc se positionner par rapport aux autres Arlésiennes et la capacité à acquérir et à manipuler le savoir patrimonial est ici directement manifestée dans le respect des « normes » qui en garantissent la silhouette typique. L'enjeu du costume ne réside pas, concernant ces normes, dans la fermeture de la communauté mais plutôt dans un jeu d'échelles plus subtil qui situe les personnes et constitue des réseaux d'échange, de transmission, de prestige et de rivalité.

L'approche érudite : l'expertise pour conjurer le folklore

Le costume traditionnel féminin est adossé à une histoire singulière qui influence aujourd'hui sa perception en Pays d'Arles. Comme le relève Antoine Fernandez [2011], « l'écriture » du patrimoine provençal a été le fruit du travail de ses poètes régionaux, « les objets patrimonialisés ou folklorisés devenant ainsi une médiation entre un « savoir constitué » (livres, revues...) et les groupes qui se constituent autour de ce savoir » [Fernandez, 2011 : 152]. À ces discours s'ajoute aujourd'hui la voix d'historiennes locales, perpétuant cette

⁵⁵ Pour une discussion plus approfondie sur la circulation des savoirs, se référer au Chapitre 4, « 1. Modalités de transmission, de l'intime au savant » en page 222.

« approche érudite du fait costumier » [Sagnes, 2011 : 240] qui caractérise le costume. Le regard que ces femmes, passionnées et historiennes amatrices, portent sur le costume influence largement sa forme contemporaine. Celles-ci peuvent être désignées comme des « passeuses », qui, selon la formule de Gaëtano Ciarcia, authentifient « sous forme d'héritage, les qualités *culturelles* d'un passé lointain ou récent » [2011 : 7]. La figure du passeur décrite par l'anthropologue est celle d'un médiateur qui participe pleinement à la fabrique des savoirs « comme miroir du discours ethnologique et des phénomènes d'institution de l'héritage culturel » [*Ibid.* : 9]. Nicole Niel est l'une de ces « passeuses » en Pays d'Arles. Elle s'intéresse aux nombreuses publications concernant les Arlésiennes, tout en participant activement à l'actualisation d'une définition émique du costume.

Nicole avait, lorsque je la rencontrais, 75 ans et était issue de « vieille famille arlésienne », selon son expression. Comme beaucoup en pays d'Arles, elle a été costumée enfant pour la *Pégoulado*⁵⁶, mais sans que l'affaire ne soit vraiment sérieuse : il s'agissait surtout, dans la seconde moitié du XX^e siècle, d'un prétexte à des sociabilités festives. Si, dans sa famille, le costume était bien connu, Nicole regrettait une rupture dans la transmission, qu'elle liait étroitement au contexte plus large d'abandon massif qu'a connu la Provence :

Moi, ma grand-mère n'a jamais porté le costume de sa mère. J'ai des photos de mon arrière-grand-mère en costume, elle est morte en costume, noir et ruban de deuil noir, mais ses filles, ma grand-tante et ma grand-mère, n'ont jamais voulu porter le costume. En plus, elles avaient une double raison : elles étaient blondes toutes les deux et pour elles une Arlésienne devait être brune. Une Arlésienne doit être brune. Allez, il n'y a pas que des brunes, mais bon, c'était comme ça. Ensuite, elles étaient couturières, mais couturières à la mode parisienne, donc cheveux courts, à la mode 1920, et cousaient la mode 1920. Il n'était pas question de porter un costume qui datait de l'an *pèbre*, ce n'était pas la mode, ce n'était pas possible. Donc, le refus total, le rejet. Et à partir de là, il n'y a pas d'évolution, l'évolution est finie. Elle est morte. Ce n'est pas parce qu'après, Mistral a dit « Faites revivre le costume ! Parlez le provençal ! Ne perdez pas vos racines ! »... Bon, alors heureusement il y en a eu quelques-unes qui ont continué à le porter, puis le folklore est venu en grand renfort, et heureusement pour nous aujourd'hui ! Parce qu'il n'existerait plus, mais si tu veux, l'évolution naturelle du costume, elle, est morte.

Entretien, 6/11/19

C'est en rencontrant son futur mari, Jean-Claude, alors qu'elle avait 16 ans, que Nicole s'est pleinement engagée dans le costume. Elle se souvenait d'ailleurs de sa première toilette arlésienne prêtée par sa cousine par alliance. L'objectif, à cette époque, était de pouvoir

⁵⁶ La *Pégoulado* est une fête champêtre se déroulant chaque année à Arles, le vendredi précédant la Fête du costume (qui se tient le premier dimanche de juillet). Elle consiste en un défilé nocturne, à la lumière de torches ou de lampions. Les enfants sont mis à l'honneur au cours de cette soirée populaire, tandis que les plus beaux costumes de soie sont revêtus le dimanche suivant.

accompagner Jean-Claude, gardian* amateur et membre de la Confrérie des gardians⁵⁷. Ils se mariaient à respectivement 21 et 24 ans, avant de partir trois semaines en “voyage de noces” à Berlin, accompagnés par la Confrérie qui prenait part aux festivités accompagnant la Fête de la bière. Là, elle s’est costumée seule de façon quotidienne, s’appropriant ainsi pleinement les techniques de coiffure et d’habillage. C’est notamment grâce à cette expérience qu’elle a su “s’habituer à [ses] cheveux et les apprivoiser”, apprendre leur texture, leur “manière de tenir, de réagir” : une connaissance qui manquerait aux Arlésiennes qui, ne se costumant qu’une fois par an ne pourraient jamais, selon elle, progresser dans leur pratique.

Nicole s’est costumée pendant près de 20 ans, avant d’être contrainte à abandonner : ses cheveux, trop abîmés par les permanentes successives, devaient être coupés. Cependant, elle ne délaissait pas le costume pour autant et partageait sa passion avec sa fille, Lydie. Mais c’est à la fin des années 1980 que sa démarche a pris un nouveau tournant. Son premier ouvrage, *L’art du costume d’Arles* est paru en 1989, après avoir été sollicitée par une amie, présidente de l’association culturelle *Reneissenço* (« Renaissance », dédiée aux costumes), pour rédiger un guide pratique entièrement consacré au costume :

« Non, mais toi, tu peux le faire, tu es prof, tu peux expliquer, tu es prof de dessin, tu peux dessiner, tu as porté le costume pendant 20 ans, tu peux en parler, tu sais de quoi tu parles », enfin, elle me trouvait tous les arguments, si bien qu’un jour je lui ai dit : « Bon, ça y est, je m’y mets, je vais faire ce truc ». Ça a duré quatre ans, quatre ans tous les soirs à la table à dessin.

Entretien, 6/11/19

L’ouvrage est volumineux (plus de 300 pages) et largement illustré par ses soins. La professeure de dessin s’est appliquée à offrir à ses lectrices de nombreuses représentations détaillées afin d’accompagner ses conseils, tout en représentant sa fille Lydie en situation. Ce livre, qui a été un franc succès, a établi durablement la position de Nicole en pays d’Arles : elle est régulièrement convoquée afin de donner son avis dans les débats. Son livre, quant à lui, m’a été décrit à de multiples reprises comme “le livre de chevet”, la “Bible”, de toute bonne Arlésienne, “la base” lorsque l’on entend se costumer. Il faut dire que Nicole a rapidement su se rendre indispensable au petit monde du costume arlésien, dispensant à titre gracieux de nombreuses formations, démonstrations et acceptant les sollicitations des groupes folkloriques⁵⁸ autant que celles des jeunes filles isolées. Le regard de Nicole sur le costume est

⁵⁷ La Confrérie des gardians est une association créée en 1512 visant à rassembler les gardians professionnels et amateurs dans un objectif de soutien, d’entraide, de préservation de savoir-faire et de traditions.

⁵⁸ Il s’agit de groupes dédiés au costume d’Arles qui peuvent inclure de la danse traditionnelle ou bien des cours de couture, d’habillage et de coiffure. Ils permettent aux Arlésiennes de prendre part ensemble aux événements culturels, tout en se formant aux subtilités du costume grâce notamment à leur présidente.

aujourd'hui celui d'une experte, un regard distancié qui s'attache à le replacer sans cesse dans une trajectoire plus large : d'abord un vêtement, très localisé, avant de devenir "folklorique", car déconnecté de la vie quotidienne.

Je rencontrais Nicole pour la première fois à la suite de l'invitation d'une association, *Tradicioun*, engagée pour inclure le costume féminin traditionnel du pays d'Arles sur les listes de l'inventaire national français, et, à terme, le voir reconnu par l'UNESCO comme relevant du patrimoine mondial. Nicole connaissait très bien le couple à l'origine de cette initiative : Éric (docteur en chimie organique et Directeur des Systèmes d'Information aujourd'hui) et Magali (commerçante en auto-entreprise), âgés d'une cinquantaine d'années tous les deux. Nicole adhérait pleinement au projet et nous nous sommes revues à plusieurs reprises afin d'échanger sur ses attentes d'une éventuelle patrimonialisation du costume. Le sujet était délicat : ce n'était pas le costume à proprement parler que le trio souhaitait voir reconnu, mais plutôt "la démarche de son port"⁵⁹. En effet, ce que pointait alors Nicole, c'était le risque de voir le costume "se figer", tandis qu'elle souhaitait mettre en avant "des savoir-faire, et des connaissances ancestrales ou non et qui sont absolument indispensables pour arriver au résultat de l'Arlésienne". L'enjeu était donc de pouvoir préserver la "vitalité" du costume, tout en affirmant que sa pratique, aujourd'hui, relèverait d'une forme de "folklore". Pour mieux comprendre les enjeux qui sous-tendent cette conception du costume, décrit à la fois comme dynamique, vivant et correspondant à une forme typique, nous faut reprendre son histoire telle qu'elle est interprétée par Nicole Niel. C'est durant la seconde moitié du XIX^e siècle, avec le costume dit "Napoléon III"⁶⁰, que le costume est devenu vraiment selon elle "identitaire" tout en demeurant pour certaines femmes un habit quotidien qui marque les appartenances locales : il était possible à cette époque de connaître le village d'origine d'une femme en examinant sa coiffe, par exemple, ou encore à la façon dont son fichu était agencé à la taille. À Arles, les femmes de cette époque étaient attachées à leur costume car celui-ci demeurait "beau, élégant", faisant paraître

plus belle que l'on n'est, en mettant en valeur ses avantages, ou en rajoutant si la nature a été chiche. Ce n'est pas pour rien qu'on surnomme ce costume de *trompe-couillon* !

Entretien, 6/11/19

Ainsi, malgré une perte d'attrait au profit de la mode française, le costume a poursuivi ce que Nicole nommait "son évolution naturelle" jusqu'à la Première Guerre mondiale. Chaque

⁵⁹ Voir à ce propos Chapitre 8 « 1. Un patrimoine en péril ? » en page 445.

⁶⁰ Le costume d'Arles comporte plusieurs époques, allant du plus récent (le contemporain) au plus ancien (Révolution). Le costume Napoléon III concerne les années 1860-1870.

génération modifiait le costume de sa mère, le mettant à son goût, tout en suivant à sa façon les grandes variations de la mode nationale.

Mais dans la première décennie du XX^e siècle le costume n'était plus porté au quotidien et est devenu un habit "d'apparat". "La vie du costume ? Elle est folklorique aujourd'hui", appuyait Nicole, parce que son port demeure "artificiel". Pourtant, cela n'en est pas moins une forme d'existence : "le costume est toujours vivant". C'est cette vitalité que Nicole, Éric et Magali souhaitaient faire inclure à l'Inventaire national, et voir ainsi le costume reconnu officiellement comme relevant du patrimoine culturel immatériel. Ainsi, ce n'est pas le costume en lui-même que les trois passionnés entendaient documenter pour établir le dossier de classement, mais, comme le relevait Nicole ; les "connaissances ancestrales ou non qui sont absolument indispensables pour arriver au résultat de l'Arlésienne". Éric, pour étayer son propos, donnait l'exemple suivant :

Moi il m'est arrivé, des fois, de discuter sur Facebook, sur Messenger, avec une gamine d'une vingtaine d'années, qui mettait du temps à répondre, parce que pendant qu'elle discutait sur Facebook, elle brodait. En discutant avec sa mère. J'ai trouvé ça, mais extraordinaire ! Parce qu'on retrouve des gestes d'antan, que les filles réapprennent avec leurs mères. [...] L'idée c'est que, cette fille-là, si elle n'a pas vraiment un costume qui temporellement est bien cadré, elle a la même démarche que les autres. Et elle a voulu participer à une œuvre commune.

Entretien, 7/04/2018

C'est dans cette "démarche" que résiderait, selon Nicole, "l'âme" du costume. La volonté de voir le port du costume féminin du pays d'Arles inscrit comme patrimoine culturel n'est pas récente : une première tentative de l'association avait eu lieu quelques années auparavant. Si les trois amis ont dû à nouveau abandonner leur projet suite à l'émergence d'un autre collectif, la façon dont ils se sont saisi des catégories de l'UNESCO pour penser et décrire le costume est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord, nul besoin d'acte d'institution officiel pour que le costume soit ici pensé et revendiqué comme un « patrimoine » à part entière : nous sommes ici en présence de pratiques patrimoniales « ordinaires », reprenant à leur compte le vocabulaire et l'imaginaire de l'UNESCO [Isnart, 2012]. Nicole, Éric et Magali insistaient ainsi sur le caractère dynamique du costume, tout en dépeignant l'importance de celui-ci dans l'établissement des liens intergénérationnels et communautaires. Loin d'être décrit en termes de permanence, le costume d'Arles était dépeint comme patrimonial car porteur d'une certaine charge morale, de valeurs symboliques positives [Adell, 2011a] dont la transmission serait rendue possible par l'engagement qu'il suscite. Aussi, "l'authenticité" du costume comme catégorie émique se loge dans la démarche de l'Arlésienne, celle-ci reposant à la fois sur le respect de gestes techniques décrits comme "traditionnels" et sur l'idée de l'existence d'un lien

privilegié avec le patrimoine suscité et entretenu par la transmission et la reproduction de ces gestes. Cette perception de “l’authenticité” conduit ainsi à emblématiser certains savoir-faire pensés comme constitutifs et révélateurs d’une identité singulière, au détriment d’autres, tout en insistant sur le lien privilégié à l’élément patrimonial que la maîtrise de tels savoir-faire suscite [Faure, 1999].

Cependant, malgré le regain de vitalité que Nicole reconnaissait au costume, il était également décrit sous le registre de la perte et de la nostalgie d’une époque définitivement révolue, où le costume pouvait être véritablement approprié par chaque Arlésienne. Dans un contexte où l’accès aux savoirs autour du costume s’est démocratisé et où la transmission est de nouveau possible entre les générations, la « quête romantique de la tradition, de l’authenticité et de la sincérité » [Berliner, 2010b] se loge alors dans le rapport singulier que l’Arlésienne tisse avec son costume. On considère comme authentique, dans le langage ordinaire, ce « qui fait foi, qui fait autorité ; dont la forme et le contenu ne peuvent être mis en doute », quelque chose de « solennel », ou encore de « conforme à l’original », « auquel on peut se fier, dont le contenu est véridique »⁶¹. L’authenticité renverrait donc au vrai, à l’exact, à l’incontestable, et s’opposerait donc à ce qui relève du mensonge, de la controverse, du falsifié... Pour Nathalie Heinich, le terme, sous la plume du sociologue, signale « la continuité du lien entre l’objet en question et son origine » [2014 : 239], cette continuité pouvant être substantielle ou stylistique et renvoyant à une catégorie émique. Car la notion d’authenticité ne cesse d’importuner l’ethnologue⁶² : pensée comme déterminante, en pays d’Arles, pour attester de la qualité des costumes, elle ne cesse de surgir lorsqu’il est question de normes, de formes et de matières. Si Steiner et Reisinger nous invitent à abandonner le terme d’*authenticité* pour qualifier les objets et activités en tant que concept [Reisinger et Steiner, 2006a], il semble impossible de l’ignorer totalement tant celui-ci est approprié par les Arlésiennes pour évaluer et qualifier leur pratique. Aussi, il s’agit d’explorer ici “l’authenticité” comme catégorie émique, en nous intéressant à la façon dont les Arlésiennes attribuent ou non cette qualité aux costumes qu’elles évaluent.

Après que je l’ai questionnée sur sa perception du “folklore”, Nicole me présentait une liste par mail quelques jours plus tard, rédigée par ses soins, qui caractérisait ce qui selon elle relèverait du folklore :

Folklore aujourd’hui :

⁶¹ Définitions du TLFI, <https://www.cnrtl.fr/definition/authentique> consultée le 17/02/21

⁶² Chiara Bortolotto note que si la discipline a réussi à mettre à distance cette catégorie si épineuse à manipuler, « le fantôme de l’authenticité » ne cesse de s’imposer dans les discours des acteurs locaux et des professionnels du patrimoine [Bortolotto, 2020]. Voir également [Pomaro, 2017].

- Manque de respect total vis-à-vis :
 - De la matière (repassage qui endommage)
 - De la compréhension des éléments et de la façon dont ils se portent
 - De l'architecture du costume, sa construction et du savoir-faire indispensable
 - De la recherche de l'harmonie, de l'équilibre, de la beauté.
- Présence en costume mal fagotée, juste pour danser et faire partie du groupe / en face des spectateurs
- Aucun investissement personnel :
 - Dans la recherche des pièces textile anciennes (analyse, dessin, photos)
 - Dans la lecture des parutions diverses portant sur le sujet (costumes anciens et mode française)
 - Dans la préparation de tous les éléments textiles nécessaires + cheveux.

Communication personnelle, 16/05/2023

Celui-ci s'opposerait à ce que Nicole nommait la "tradition vivante", qui se traduit par un travail d'élaboration et de construction du costume. L'accent est donc mis sur l'implication de l'Arlésienne dans la réalisation technique du costume et l'apprentissage, à la fois pratique et livresque. C'est parce qu'il est connu et transmis que le costume peut vivre, tout en respectant un cahier des charges précis qui en fixe les contours. Mais la volonté de Nicole Niel d'inscrire le costume d'Arles dans un ensemble de savoirs et savoir-faire témoigne également d'une certaine interprétation du costume, le replaçant plus largement dans le domaine du patrimoine culturel immatériel. Pour mieux comprendre cette volonté d'ancrer le costume dans le registre de la relation personnelle, du savoir et de la vie quotidienne, il nous faut le replacer dans une histoire nationale plus large.

En 1854, un petit groupe de poètes, dont Mistral, fonde le Félibrige. Ces avignonnais sont fortement influencés par l'imaginaire ruraliste de l'époque: Affirmant la menace que constitue la « modernité » pour les « traditions » [Fernandez, 2011], ils s'attellent à faire du provençal « un outil de création moderne » [Martel, 1997 : 3523]. Mais leur projet, couronné par la distinction de *Mireille*, ne s'arrête pas là : Mistral entreprend un travail minutieux pour « sélectionner, codifier, voire, selon certains, "manipuler", les "traditions" qui seront élevées au rang d'emblème de la Provence » [Guyonnet, 2009], diffusant notamment grâce au Museon Arlaten une image idéale de la Provence [Pasquini, 1988 ; Serena-Allier, 2001]. Les provençaux ne sont pas les seuls à verser dans le régionalisme littéraire et la Troisième République regorge toute entière de jeunes écrivains de province [Thiesse, 1988]. À l'image romantique du Midi bâtie par des érudits locaux se couple un mouvement national de reconnaissance des cultures régionales, où « l'Arlésienne remplace Marianne » [Bromberger., 2009:6]. La seconde moitié du XIX^e siècle est particulièrement favorable à l'émergence de discours régionalistes : le gouvernement du Front populaire encourage, par le biais du Musée national des Arts et

Traditions populaires, la valorisation des identités culturelles locales [Christophe *et al.*, 2009]. Ainsi, le mouvement lancé par les félibres est loin d'être une initiative isolée et s'inscrit pleinement dans le contexte de son époque. L'intérêt des ethnologues professionnels pour la Provence, avec la première enquête systématique menée en 1938, confirme cette articulation entre local et global : le régionalisme provençal, dès ses débuts, se construit en s'appuyant sur les institutions politiques et culturelles nationales [Fournier, 2006].

Cependant, les compromissions du régime de Vichy ternissent durablement l'image du folklore en France, qui se charge depuis de connotations négatives. Christian Hottin en relève plusieurs usages, qui peuvent aussi bien qualifier une discipline scientifique ou un objet traditionnel [Hottin, 2020]. Si, dans les deux cas, l'emploi du terme est « stigmatisant, voire disqualifiant » [*Ibid.* : 82], le portrait-type offert par l'auteur de la tradition folklorique est particulièrement éclairant :

« Si l'on fait référence au folklore pour qualifier des objets ou des pratiques, il sera alors principalement question d'activités se déroulant selon des codes et des règles figés, supposés pour leurs interprètes relever encore une fois de la "tradition", sans que, là encore, ces acteurs eux-mêmes aient conscience du caractère construit de celle-ci. La manifestation la plus achevée du folklore serait alors l'exécution d'une danse qualifiée de régionale, au son d'une musique et dans des costumes tout aussi "régionaux", l'ensemble de la performance étant présenté comme un spectacle et donnant lieu, pour ses acteurs, à une rémunération et se déroulant si possible dans un cadre commercial. » [*Ibid.* : 81]

Le renouvellement des études consacrées aux costumes régionaux témoigne de cette volonté de s'éloigner de l'imaginaire véhiculé par le "folklore" pour mettre l'accent sur les pratiques, savoirs et savoir-faire qui les entourent. Ainsi l'historien Jean-Pierre Lethuillier constate que les costumes régionaux ont d'abord été considérés comme des objets immémoriaux, marqueurs régionaux impropres à l'analyse historique [Lethuillier, 2009]. Il lui paraît donc nécessaire de rompre avec cette idée de fixité et de pittoresque pour réintroduire la question des costumes régionaux dans le temps, en s'attachant à en dégager les évolutions passées et leurs prises avec la modernité. Cet intérêt pour le costume régional comme trace de savoirs, pratiques et

mentalités rassemble nombre de travaux en histoire et anthropologie⁶³. Sans aucun doute, les considérations de Nicole Niel, Éric et Magali autour de ce qui fonde selon eux “l’authenticité” du costume d’Arles sont fortement influencées par cette méfiance nationale envers le folklore, jugé vide de sens, mis en scène, “faux” et donc sans intérêt. Lecteurs avertis et passionnés, ils n’ont pas manqué de se saisir des catégories institutionnelles et scientifiques pour actualiser leurs discours, mettant l’accent sur la dimension intime et affective de ce qu’ils considèrent comme leur patrimoine, sur les techniques qu’il mobilise et la transmission qu’il suppose. Aussi, le costume n’est pas présenté en premier lieu comme une silhouette typique qu’il s’agirait de respecter à la lettre, mais surtout comme une pratique de création individuelle, mobilisant à la fois des savoir-faire traditionnels et des considérations très contemporaines.

Le costume féminin du pays d’Arles a été ainsi façonné par une succession de récits savants. Les félibres, au XIX^e siècle, ont ouvert la voie aux historiennes locales d’aujourd’hui qui s’attachent à produire de nouveaux discours où l’implication personnelle, l’envie et l’engagement remplacent l’affirmation d’une autochtonie. Il nous faut à présent nous intéresser à celles qui portent le costume : comment s’approprient-elles ces considérations et les mettent-elles – ou non – en œuvre ? Quel rapport entretiennent-elles avec leur patrimoine et l’imaginaire qui l’entoure ?

3. Porter son patrimoine

Il existerait un lien pensé comme singulier entre une femme et son costume, dont la rencontre permettrait, en premier lieu, de manifester son positionnement dans la communauté et son attachement à celle-ci. C’est en ce sens que l’on peut lire l’emphase nouvelle portée sur le temps de “travail” nécessaire au costume : il s’agit de donner à voir son engagement pour le costume, sa *fi*, à l’instar des Compagnons qui exposent leurs chefs d’œuvre accompagnés de la mention du temps consacré à celui-ci. Le temps, indique Nicolas Adell, représente « la part la plus personnelle de l’individu » [2008 : 171] et sa mention ici n’est pas anodine : elle participe à resserrer les liens entre l’individu et sa communauté en exposant l’engagement de celui-ci. La réalisation d’un chef d’œuvre ne participerait donc pas à se singulariser grâce une réalisation

⁶³ Comme en témoigne par exemple le numéro de la revue *Clio. Histoire, femmes et sociétés* spécialement dédié aux costumes [Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden, 2012].

personnelle, mais à médiatiser le don de temps, investi pour mettre en valeur le groupe tout entier.

Dès lors, certains discours des Arlésiennes à propos de leurs costumes, dont elles rappellent fréquemment la forte présence dans leur quotidien, se chargent de significations nouvelles. Car il ne suffit pas de ranger jupe et fichu au placard pour ne plus être Arlésienne, et certaines affirment même qu'il s'agit d'une "contrainte" avec laquelle elles doivent composer chaque jour.

Un costume que l'on vit au quotidien

Le costume s'ancre dans le quotidien de l'Arlésienne et cela se manifeste, en premier lieu, par une attention particulière à sa chevelure : il faut avoir des cheveux longs, sans dégradé ni couleur pour pouvoir réaliser les bandeaux* qui composent sa coiffe. Impossible d'avoir de tatouages apparents, ni de piercings. Si aujourd'hui certaines Arlésiennes optent pour des stratégies de contournement de ces règles, en utilisant par exemple des artifices gonfler leur chevelure ou palier à une longueur insuffisante, celles-ci sont suffisamment prégnantes pour que la contrevenante prenne grand soin de dissimuler ses écarts. Ainsi, Cécile me confiait appliquer du fond de teint sur le tatouage d'une jeune fille qui risquait d'apparaître sous une dentelle, alors que d'autres Arlésiennes d'expérience refusaient catégoriquement d'en costumer une autre, qui pour sa part portait un tatouage à la cheville, pourtant invisible. Nombreuses sont les Arlésiennes à me signaler ce que certaines vivent comme un "sacrifice" ces restrictions : impossible d'exprimer ses goûts et son originalité en civil*. Ainsi, alors que j'assistais à un cours de coiffure dans un groupe fraîchement constitué, une des participantes remarquait que la tête à coiffer, utilisée pour s'entraîner, avait les cheveux roses :

Léonie éclate de rire, et s'exclame : « Tiens, je vais faire ça, moi aussi ! ». Pauline avoue en riant qu'il fut un temps où elle avait les cheveux rouges, en notant que l'information, si elle venait à se savoir, ne plairait pas du tout à la présidente de l'autre groupe de la ville [et avec laquelle il y a déjà des tensions]. Elle ajoute « Je m'en fous ; pour la Saint Eloi [la fête de leur ville] je me fais un auburn ! », ce qui provoque l'hilarité générale.

Journal de terrain, 12/03/2018

La menace de colorer ses cheveux ou de les couper est un levier humoristique régulièrement utilisé dans l'intimité du groupe : pour les Arlésiennes, s'imaginer coiffée avec des cheveux d'une couleur très artificielle est une image particulièrement cocasse. Le côté très subversif de cette projection révèle à quel point le naturel de la chevelure est un point d'attention très particulier chez les Arlésiennes qui n'acceptent officiellement ni mèches, ni balayage ou autre fioriture. La longueur est également un point central qui conditionne la possibilité de

porter le ruban. Ainsi, Adèle, esthéticienne de 35 ans, me racontait qu'une dispute très importante l'a opposée à sa mère, avec laquelle elle partage sa passion du costume. Pour signifier son désaccord, Adèle a menacé sa mère de couper ses cheveux au plus court et de lui laisser pour preuve la tresse dans sa boîte aux lettres : un geste symbolique fort qui signifie à lui seul la rupture radicale au sein du duo mère-fille, renforcé par le partage de cette passion commune. Fort heureusement, Adèle et sa mère ont pu engager un dialogue plus apaisé et la précieuse longueur a pu être préservée.

L'engagement en faveur du costume prend donc directement place sur le corps, qui est contrôlé et entretenu de façon à permettre le port du costume lorsque l'occasion se présente. Le poids est ainsi un autre des points de vigilance des Arlésiennes, dont le costume doit être parfaitement cintré : toute variation impliquerait de rajouter ou de retirer quelques centimètres, impliquant un travail supplémentaire. Les instants conviviaux de goûter, ou les dons de chocolats, sont régulièrement le moyen de rappeler cet impératif : les casaques* et les jupes dans lesquelles on risque de ne plus rentrer sont mentionnées en riant mais la menace est sérieuse. Piercing et tatouages sont également surveillés et réalisés de façon à ne pas empêcher le port du costume : les parties du corps qui seront recouvertes par les vêtements sont privilégiées, tout en sachant que certaines aînées considèrent tout de même la démarche d'un mauvais œil. Au même titre que les autres jeunes filles, l'ethnologue est également évaluée en fonction de sa capacité à porter le costume : nombre d'Arlésiennes expérimentées m'ont signalé que mon piercing devrait être retiré avant même qu'il soit fait mention de mon désir de me costumer.

Le corps de l'Arlésienne est donc, même lorsqu'il est en civil*, toujours considéré en vue de porter le costume et témoigne de l'engagement chacune en ce sens. Lilou, 9 ans, a annoncé à ses parents, très investis dans le monde du costume, vouloir faire une "pause" – ce sont ses mots. Cette pause s'est immédiatement manifestée par un passage chez le coiffeur, à sa demande, pour avoir une coupe courte : la sortie, même momentanée, du groupe, est immédiatement donnée à voir par un geste qui se charge ici de sens. Eva, de son côté, a été "gardienne"⁶⁴ du Museon Arlaten pendant treize années : se coiffer tous les jours lui a été très difficile et son premier souhait à la fermeture du musée pour travaux a été de se couper les cheveux :

⁶⁴ Les « gardiennes » du Museon Arlaten sont des hôtesse d'accueil qui portent le costume d'Arles. Leur présence a été imaginée par Mistral et maintenue jusqu'en 2009.

Quand le musée a fermé, ça a été, toutes ! Toute l'équipe, on est toutes allées, je crois chez le coiffeur, ça a été radical. Tout le monde m'a dit « Ah! Vous avez toutes les cheveux coupés ». Parce qu'on en avait tellement...besoin, en fait. [...] Mais parce que, quand on travaille pendant des années et qu'on ne peut pas se faire de coupe moderne, enfin, des coupes avec notre temps, quoi. Nous, on avait une certaine longueur, sinon on ne peut pas se coiffer. [...] Parce que, pendant 13 ans, ne pas pouvoir se couper les cheveux comme on veut... Pas de couleur, enfin, moi je ne me fais pas de couleur, mais si j'avais eu envie d'avoir les cheveux rouges, et bien je n'aurais pas pu !

Entretien du 7/06/2018

Porter une perruque lorsque les cheveux sont trop courts n'est pas envisageable, à de rares exceptions près. Garance a ainsi costumé une amie, Paula, en utilisant une perruque pour palier à un manque de cheveux. Le récit de Garance nous montre qu'elle avait bien conscience d'avoir franchi une frontière et que cette entorse à la tradition fait suite à une situation spécifique qui justifie son acte. Paula, passionnée de costume, a dû l'abandonner à contre-cœur à la suite d'un traitement de chimiothérapie qui a grandement affecté sa chevelure. Garance lui a proposé cette solution pour lui permettre de s'habiller à nouveau, tout en prenant garde à mêler étroitement les cheveux naissants de Paula et sa perruque, coiffée directement sur Paula. La maladie de Paula justifiait pleinement, selon Garance, le dispositif mis en place. Elle s'est attachée à traiter la perruque comme de véritables cheveux – allant jusqu'à préciser que tirer la perruque faisait “mal aux cheveux” de Paula, preuve de son assimilation. Ici, le *faux* de la perruque, limite régulièrement soulignée par les Arlésiennes lorsque je leur soumettais la possibilité de recourir à cet artifice, est contrebalancé par le travail conséquent pour traiter la perruque comme de *vrais* cheveux, coiffés et apprêtés directement sur la tête. Cet investissement renverse ici l'image de la perruque comme un moyen de “tricher” : ce n'est pas par manque d'implication personnelle que Paula ne pouvait plus se coiffer. Sa convalescence a été associée à un retour au costume, accompagnée par des amies Arlésiennes qui ont pris en charge cette entorse à la tradition. Ici, comme pour l'intégration de nouvelles arrivantes dans le monde du costume, c'est la communauté qui a proposé, imaginé et réalisé le travail de coiffure, adaptant les usages et interdits à une situation inédite.

La volonté de signifier la rupture ou le désengagement momentané en dit long sur la place de la chevelure et de sa représentation dans le costume, de même que les dispositifs mis en place pour palier à son absence. Si les considérations autour des modifications corporelles (comme le tatouage et le piercing, par exemple), du contrôle du poids et de la longueur des cheveux renvoient à des questions pratiques d'accès au costume, de normes et de travail de confection, l'emphasis sur les cheveux, notamment en situation de crise ou de rupture, nous en apprend un peu plus sur la place de la coiffe dans l'imaginaire arlésien. Car si aujourd'hui

certaines sont parvenues à trouver des subterfuges pour pouvoir porter une frange en civil* et que certaines techniques permettent de coiffer des cheveux un peu trop courts, la fréquence des discours et des attentions sur ce point signale que ces préoccupations ne sont pas uniquement d'ordre capillaire.

Mistral disait, en 1905, dans son « Discours aux jeunes filles » :

« Gràci au diadèmo que vous cencho lou front, et gràci au coustume que pourtas fieramen, patriouticamen, coustume qu'au-jour-d'uei es lou plus elegant de tóuti, sias la glóri d'un pople, sias lou signe vivènt de la Pouvènço lumenouso. E quand passas en quauco part, tout acó dis : “Que soun poulido !” »⁶⁵

Cette attention particulière pour le ruban qui se fait ici « diadème » se retrouve aujourd'hui dans le langage courant : la coiffure devient par métonymie une façon de désigner le costume tout entier. L'on parle en effet de se costumer “en ruban bleu marine” pour signifier une tenue endimanchée, ou même de se “coiffer” pour dire que l'on revêt le costume dans son ensemble. Élément emblématique du costume et principal signe de son originalité, le ruban d'Arlésienne a vu sa position renforcée par sa rareté : les rubans anciens sont de plus en plus difficiles à trouver, tandis que la production de nouveaux modèles a été le fruit d'un travail de recherche poussé mené depuis les années 1990 et reste aujourd'hui une source de tensions⁶⁶. Aussi, certaines Arlésiennes choisissent leur costume en fonction des rubans dont elles disposent et accorderont le reste en fonction. Il s'agit d'ailleurs des pièces dont on hérite le plus : objets de prestige, la circulation des rubans anciens est particulièrement intéressante pour lire les liens de parenté ou d'amitié qu'ils révèlent.

Son statut d'emblème du costume a participé grandement à fixer les attentions sur le ruban : considéré comme relevant du patrimoine local, il devient de plus en plus un élément de prestige étroitement lié à celle qui le porte. Le ruban témoigne en premier lieu de l'héritage familial et donc de l'importance de sa lignée dans le monde de la tradition. Certaines jeunes filles pourront ainsi être extrêmement bien dotées et porter régulièrement des rubans différents dès leurs premiers pas en costume, tandis que d'autres n'en posséderont qu'un et s'attacheront

⁶⁵ « Grâce au diadème qui vous ceint le front, et grâce au costume que vous portez fièrement, patriotiquement ; costume qui aujourd'hui est le plus élégant de tous, vous êtes la gloire d'un peuple, vous êtes l'emblème vivant de la Provence lumineuse. Et quand vous passez quelque part, tout le monde dit : “Qu'elles sont belles !” ». Frédéric Mistral, « *Discours i chatouno* » (« Discours aux jeunes filles ») [1998 : 63].

⁶⁶ Sur les rubans, voir 2.5.3, « Partager et garder pour soi » : 315.

à en acheter au fil de leur parcours. L'ancienneté des rubans étant particulièrement valorisée, pouvoir porter des rubans de famille est un atout de taille. Car les rubans anciens sont de plus en plus durs à trouver et leurs prix de plus en plus élevés : il faut compter aux alentours de 300€ pour un ruban bleu marine ancien, qui sera plutôt commun et déjà bien marqué par les épingles. Pour des pièces plus exceptionnelles, les prix dépassent rapidement le millier d'euros, mais encore faut-il avoir accès à la précieuse information. Car pour acheter un ruban, il faut savoir où le trouver, les boutiques spécialisées autour du costume qui reçoivent des pièces anciennes en dépôt-vente étant peu nombreuses. La plupart des rubans sont vendus au cours de vide-commodos spécialement dédiés, organisés par des groupes folkloriques locaux : leur date n'est pas régulière et l'information, très spécifique, est peu accessible pour celles qui seraient extérieures au milieu. De plus, certaines pièces d'exception ne sont pas soumises à des ventes traditionnelles : la vendeuse contactera directement une Arlésienne, qu'elle sait chercher ou aimer tel type de ruban, ou bien entreprendra de vendre la pièce aux enchères. L'accès aux rubans, et d'autant plus aux rubans d'exception, témoigne donc d'une certaine intégration dans le réseau local. Il s'agit de connaître qui vend, mais aussi d'en être connue, pour pouvoir accéder aux biens les plus rares et précieux. Connaître leur valeur, leur histoire et savoir les porter de manière idoine est un signe éclatant de sa position dans le monde du costume. Il n'est pas étonnant, dès lors, que ces enjeux se soient principalement cristallisés sur le ruban de coiffe, ce « diadème » qui prend directement place sur la tête de l'Arlésienne.

Mais si la coiffe occupe une place centrale dans la définition de la spécificité Arlésienne, ce n'est pas uniquement grâce au ruban. Tout d'abord, il faut noter que la coiffe, lorsqu'elle est régionale, est l'indicateur privilégié de l'appartenance à une localité. Érigée en particularité locale, elle témoigne d'une vision du costume héritée des voyages romantiques dans laquelle se déploie le « pouvoir suggestif du détail isolé », qui participe à l'exotisation du costume [Parsis-Barubé, 2009 : 41]. Ainsi en témoignent les récits de grandes foires, où l'œil averti pouvait repérer les localités d'origine des femmes à la simple vue de leur coiffe, avec une précision variant de la région à la commune selon le niveau de connaissance du lieu⁶⁷. Élément incontournable dans les discours identitaires, la coiffe est également étroitement associée à la femme qui le porte, indiquant son état [Joannis, 2009] ; elle peut même être associée à une « carte d'identité » tant elle renseigne sur les trajectoires de vie de celle qui la porte [Appéré, 2009]. La coiffe permet, dans de nombreux costumes régionaux, de signifier la destinée

⁶⁷ À Beaucaire, par exemple, les Arlésiennes portent sous leur ruban la « passe », empiècement caractéristique de la ville qui vient sur le chignon et s'aperçoit à la jonction entre le ruban et la chevelure.

féminine, sérieusement encadrée par l'ordre coutumier. Ainsi, en Pays d'Arles, l'enfant porte d'abord un bonnet, avant de prendre la coiffe de Mireille, aussi dite « en cravate »⁶⁸, ou « cornettes » aux environs de 8 ans. Arrivée à 15 ans, la jeune fille peut prendre le ruban *virginen*, réservé à la jeunesse pour les grandes occasions (caractérisé par son fond blanc et ses motifs de couleur), ou même “en gansé” pour les cérémonies, avant d'opter pour des couleurs plus sombres dès son mariage et ses premiers enfants. Enfin, lorsque l'âge ne permet plus d'avoir une abondante chevelure, il est temps de se couvrir la tête : le ruban l'enveloppe tout entière, tandis que les couleurs du costume s'assombrissent. Ainsi, de la Mireillette à la Mamé, en passant par la *chatouno* – la jeune fille, ce sont les grandes étapes de la vie d'une femme qui sont manifestées par la coiffe : la destinée individuelle est sanctionnée par la coutume [Verdier, 1979], qui donne à voir les statuts les classes d'âge et les médiatise.

À travers l'exploration du seul exemple de la coiffe, il apparaît que le port du costume d'Arles témoigne de l'inscription dans un réseau relationnel dense, tout en positionnant les Arlésiennes dans celui-ci. Le port de certains éléments, comme un ruban *viervinen** ou la coiffe de Mamette, participe à l'inscription dans une classe d'âge, tandis que la capacité à se procurer des pièces anciennes et prestigieuses, comme les rubans, signifie l'étendue de ce réseau. Ainsi, l'aisance économique ne garantit pas de pouvoir “trouver” les beaux rubans, alors que les plus pauvres peuvent parvenir à se procurer grâce à leur réseau des pièces d'exception à moindre prix.

La relation comme fondement de l'authenticité

Les pièces que l'on porte peuvent être choisies pour leurs qualités esthétiques, pour leur histoire ou pour la relation qu'elles expriment. Dès lors, composer son costume participe d'une mise en scène, mais renvoie également à un processus plus intime et intérieur. En imaginant, créant, puis revêtant son costume, l'Arlésienne réalise ce que nous pourrions qualifier *de travail de composition de soi* où le vêtement participe à une mise en récit personnelle.

Ainsi, je me rendais chez Violette pour lui montrer les travaux que j'avais réalisé sur un jupon. Violette était la personne de référence en matière de costume dans le groupe folklorique que je fréquentais alors assidûment et auquel j'étais affiliée aux yeux de la communauté. Une fois mon jupon examiné, nous en avons profité pour faire le tour de ses costumes. Violette se

⁶⁸ Pour une discussion autour des termes « Mireille » ou « cravate », voir Dossetto [2009]. Je ne commenterai pas ici les choix lexicaux sur mon terrain et utiliserai les deux termes comme équivalents, à l'instar des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer.

costumait depuis de nombreuses années déjà et elle possédait beaucoup d'accessoires, en plus de jupes et casaques* qu'elle confectionnait elle-même : elle a donc consacré toute une pièce de son domicile à sa passion.

Violette ouvre pour moi sa « boîte aux trésors », comme elle l'appelle : des fichus de tulle y sont soigneusement pliés et gardés à l'abri de la lumière. La plupart sont brodés par elle (cinq sur sept) ou offerts (les deux derniers). Le premier vient d'un vieux monsieur, qui savait qu'elle « s'habillait ». Violette me raconte :

« Un jour il m'a dit "Venez je vous montre quelque chose", et il m'a sorti ça. Je lui ai dit "Combien je vous dois ?" et il m'a répondu qu'il n'avait pas d'enfants, que "ça me vient de ma mère, je sais que vous portez le costume, et que vous le portez très bien, même. Alors je vous le donne." Tu penses bien que je l'ai pris, et que j'étais très contente. Regarde s'il est beau ! »

Violette me montre ensuite un fichu aux motifs de feuille : c'est un fichu dit en « double pointe », car il est porté plié en deux, légèrement décalé, de façon à ce que chaque extrémité du carré soit visible et se superpose. Ce travail de broderie est remarquable et Violette est fière de sa réalisation : elle ne saurait dire combien de temps elle passe sur chacune de ses créations, elle aime prendre son temps. Il y a également le premier fichu qu'elle a brodé, en tulle. Et puis, un tulle brodé à la machine, offert par une amie : celui-ci, elle l'aime moins. « Elle a voulu me faire plaisir. C'est joli, tu vois, mais c'est moins... ». Les broderies, contrairement aux autres, sont ici en couleur. Malgré tout, elle le range avec autant d'application que les autres, dans une taie d'oreiller brodée par sa grand-mère. Celle-ci lui a transmis beaucoup de choses, parfois même au détriment de ses sœurs qui manifestaient beaucoup moins d'intérêt pour le costume.

Journal de terrain, 2/08/2018

Les fichus sont ici étroitement liés à l'histoire familiale de Violette : sa grand-mère était brodeuse, mais, à l'époque, la jeune fille qu'elle était ne s'intéressait que très peu à la chose. Au cours de notre visite, elle me disait regretter amèrement ce qu'elle considérait comme un échec de transmission : si elle maîtrisait quelques points de base, elle se disait loin d'avoir le talent de son aïeule. Pourtant, elle refusait catégoriquement d'acheter des costumes déjà tous prêts :

Moi, je fais tout, sauf le ruban. Il est hors de question que je mette 250€ pour faire broder un fichu, non ! D'ailleurs, même si j'en avais les moyens, je ne le ferais pas.

Journal de terrain, 2/08/2018

Pour Violette, le costume devait donc se préparer bien à l'avance et son antre d'Arlésienne en était le témoignage le plus frappant : des coupons de tissus, des dentelles chinées aux puces, des assortiments de perles de jais attendaient patiemment d'être sélectionnées pour un nouveau projet. Et Violette n'était pas pressée. Un élément pouvait attendre trois longues années avant de trouver son complément parfait et être enfin mis en forme. C'est l'exemple du costume qu'elle prévoyait de porter l'hiver prochain, pour la prise de coiffe de Mireille* de celle qui deviendrait alors sa filleule du costume :

Il se trouve que cette année, je suis marraine d'une Mireillette. Alors j'avais ça [elle sort un coupon de tissu gris], que j'avais acheté il y a, je ne sais pas, deux, trois ans. Et puis, j'avais eu

pour Noël, j'avais demandé un ruban bordeaux. Tout le monde s'est cotisé, j'en voulais, un comme ça, et je l'ai eu il y a deux ans. Regarde [elle sort une longue boîte où est rangé le ruban, et positionne le ruban sur le tissu pour montrer l'accord des deux] : c'est mon trésor. Bon. Et puis là, en faisant un vide-grenier, je vois un morceau de velours, pile la teinte de mon ruban ! Je ne pouvais pas ne pas le prendre ! Et, juste plus loin, un autre. Lui, tu vois, il est plus ancien. Voilà, c'est pour ça, moi je dis, pour faire un costume, il ne faut pas être pressée. Moi, ça m'a pris trois ans !

Entretien, 2/08/2018

Arrêtons-nous un instant sur la nature des éléments qui étaient évoqués par Violette au cours de cette visite : il y avait du neuf, sélectionné par ses soins et parfois offert par des proches ; un fichu sans qualité, si ce n'est d'être un présent ; des éléments anciens et offerts ; un velours chiné ancien ; et ses créations personnelles. Pourtant, lorsqu'elle m'ouvrait ses malles, Violette ne hiérarchisait pas ces objets en fonction de leur ancienneté ni de leur provenance. Ce sont leurs qualités esthétiques qui furent évoquées, mais surtout leur histoire : le travail effectué par ses soins, ses rapports avec le ou la donataire, ou encore les circonstances du don. De plus, ce n'était pas ici la valeur patrimoniale des objets qui était soulignée, mais le réseau de relations qu'ils dévoilaient. D'ailleurs, il est significatif que Violette ait choisi de protéger les fichus qu'elle brodait dans une housse réalisée par sa grand-mère, qui était brodeuse professionnelle. La continuité familiale s'exprimait ainsi, augmentée par la mention du lien privilégié qu'elle partageait avec cette dernière (en témoigne le nombre de dons qu'elle a pu recevoir de son aïeule, plus important que ses sœurs). Nous étudierons plus en détail dans le chapitre suivant le rôle accordé au costume par les Arlésiennes pour exprimer l'ascendance ou l'amitié. Mais, dans le cas qui nous occupe, il s'agira de porter attention à ce que cette mise en récit nous dévoile de la conception que Violette se fait d'un *bon* costume. Ce qu'elle entendait me démontrer, à travers la visite commentée de ses armoires, semble être davantage l'étendue de sa relation avec la pratique costumière que son expertise en la matière. Ainsi, ce ne sont pas des données techniques qui m'ont été communiquées, mais bien des informations permettant de voir l'étendue de la *prise* du costume dans sa vie personnelle. Sa famille, ses amies, et son propre engagement dans la broderie témoignent de l'ampleur de cet engagement. Ne pas acheter "tout fait", c'est au contraire choisir de passer des heures, voire des années, à penser au costume idéal avant de pouvoir le porter. Ainsi, en défilant pour la cérémonie des Mireillettes avec son costume spécialement imaginé, Violette a pu redoubler la signification de son costume. Elle n'était pas simplement en costume d'Arles, elle portait *son* costume.

Le costume, en effet, est déjà chargé de sens du fait de sa valeur patrimoniale : l'Arlésienne ajoute ici un récit intime, personnel, à un récit régional déjà connu et partagé par la communauté. Ce jeu d'échelle est ici révélateur de la complexité de l'attachement des

Arlésiennes à leur costume et participe directement à la fabrique de l’“authenticité” qu’elles revendiquent : la focale est ici resserrée autour de la personne, qui exprime par les vêtements fabriqués par ses soins ou sélectionnés sa propre personnalité, mais aussi sa place dans le réseau de relation que le costume engendre et met en lumière. En effet, nous l’avons vu, pour les Arlésiennes, l’authentique est surtout ce qui s’oppose au folklore, et cette qualité peut advenir grâce au travail et à l’investissement personnel ⁶⁹. Mais “l’authenticité” possède également une facette plus intime, où les récits de soi et du costume se mêlent plus étroitement encore. Il nous faut à présent nous intéresser à la façon dont les Arlésiennes construisent, alimentent et reconfigurent cette catégorie, en prêtant cette fois-ci attention à l’échelle personnelle et intime.

Pour illustrer cette idée, arrêtons-nous un instant sur l’exemple de Garance. Il s’agit d’une Arlésienne d’expérience, issue d’une vieille famille d’Arles et se costumant depuis sa plus tendre enfance. Sa mère était, elle aussi, Arlésienne, tandis que son père lui a transmis sa passion pour les taureaux et chevaux de race Camargue. Lorsque je la rencontrais, Garance, 50 ans, vivait même en partie du costume, puisque ses compétences reconnues dans le milieu lui fournissaient une clientèle régulière pour restauration de pièces anciennes, création de chapelles (elle était costumière de métier). Dans le salon, dentelles anciennes et tulles peuplaient la table à manger, tandis qu’une table à repasser trônait au milieu de la pièce : c’est là qu’elle restaurait les trésors de ses clientes des heures durant. Elle s’intéressait également aux costumes du Moyen-Âge français et à l’histoire en général. Mais ce qui lui plaisait, surtout, c’est le costume : c’est là qu’elle se sentait “vraiment à sa place”, pour reprendre ses mots. Pour illustrer son propos, elle me montrait une photo d’elle, en costume, allaitant son deuxième fils, Paul. Elle n’avait pas sollicité le photographe pour le faire, elle ne posait pas. Pourtant, cette photo était la préférée de Garance : elle me disait la revoir toujours avec beaucoup d’émotion.

Parce que tu vois, là, c’est moi. C’est naturel, juste, j’allaite mon fils. Je n’en ai aucune [de photographie] quand j’allaite en civil*, ça ne m’intéresse pas. Là, c’est juste moi.

Entretien 3/10/2019

D’ailleurs, Garance poursuivait en me disant qu’elle a vraiment “adoré” être enceinte en costume : dans cette tenue, tout était possible et décuplé : “l’amour, la fête, la vie quoi”.

Pour comprendre ce lien qui unit l’Arlésienne et son costume, l’exemple de Garance est des plus intéressant. D’abord parce qu’elle fait écho à ce que l’on m’a dit à de nombreuses reprises lors de mes visites : “On n’est pas des santons”, “on ne passe pas devant le colonel,

⁶⁹ Nous retrouvons ici l’idée d’une friction entre le « vrai » patrimoine et celui que l’on fabriquerait à des fins mercantiles [Cravatte, 2009].

non plus” affirmait ainsi Cécile. L’idée est que le costume doit *vivre*. Pour se faire, il doit être porté par des Arlésiennes qui l’animent au sens propre du terme. Cette injonction à faire du costume un élément patrimoine *vivant* est central dans le discours des Arlésiennes : elles appuient alors sur la nécessité de le faire à son image, selon ses goûts, avec ses grains de folie et son histoire familiale. Mais il y a autre chose : ce “naturel” dont parlait Garance, la capacité du costume à lui permettre d’“être à sa place”, de la révéler. Il s’apparente à « l’authenticité dans le costume », exigée auprès des peintres et gens de théâtre : une « vérité des usages, vêtements, etc., reproduite dans les œuvres d’art » selon la définition élaborée par Félibien en 1676 [Blanc, 2001 : 153]. Ainsi, “l’authenticité” peut être à la fois considérée « comme la sincérité ou la réalité des artefacts ou des événements, et aussi comme une qualité humaine signifiant être soi-même ou être fidèle à sa véritable nature » [Reisinger et Steiner, 2006b : 299]⁷⁰. Il apparaît en effet que “l’authenticité” de la matière et de la forme du costume alimente celle de la personne, permettant aux Arlésiennes de « faire la vérité » dans leurs vies, c’est-à-dire en cultivant, manifestant et embrassant des valeurs, idéaux, « sentiments, inclinations, désirs, préférences, croyances véritables » [Romano, 2020 : 42]. Dès lors, porter un costume “authentique” d’un point de vue historique, respectant une silhouette typique et composé de textiles anciens, permettrait d’accéder à une forme de « d’authenticité existentielle », expérience personnelle où l’identité se crée et s’affirme [Wang, 1999].

⁷⁰ Ma traduction : « as genuineness or realness of artifacts or events, and also as a human attribute signifying being one’s true self or being true to one’s essential nature ».

Le costume permet ainsi aux Arlésiennes contemporaines de découvrir et d'exprimer leur personnalité. Les tissus, notamment s'ils sont anciens ou précieux, permettraient grâce à leur "authenticité" de transformer la pratique costumière en mise en récit de soi. Ce récit s'articule autour de trois échelles différentes, qui se mêlent, s'imbriquent et se répondent : elles sont régionale, familiale et individuelle. Nous avons pu voir, dans ce premier chapitre, que le costume répondait à un cahier des charges spécifique : il doit se conformer à une silhouette typique, faisant de son port une pratique savante et fermée, les initiées seules pouvant introduire de nouvelles Arlésiennes. Les savoirs qui structurent le costume apparaissent ainsi comme centraux, tandis que les historiennes locales s'imposent comme des figures incontournables. Nicole Niel est l'une d'entre elles : l'étude de son parcours et l'analyse de sa conception du "folklore", considéré comme non-authentique car dénué d'implication personnelle, nous a permis d'identifier une des facettes de la dimension relationnelle du costume.

La valorisation de l'implication personnelle, du travail et de l'effort est un phénomène récent en pays d'Arles. Ces nouvelles valeurs, apparues dans les années 1970, sont étroitement liées à une conception particulière du patrimoine, qui se fait intime et quotidien. La visite des armoires de Violette confirme cette idée : les pièces du costume sont porteuses de l'empreinte de leur ancienne propriétaire. L'attachement émotionnel est ainsi un des thèmes récurrents dans les discours qui se déploient autour du costume. S'il requiert d'avoir la *fé* (la foi), la passion, le costume s'ancre également dans l'affect et le souvenir. La relation avec son patrimoine se dit alors en termes de continuité familiale, lorsque qu'une femme reprend les habits de ses aïeules, ou bien conforte des réseaux amicaux déjà existants. Ainsi, pour comprendre pleinement ce que Garance exprime lorsqu'elle dit se sentir "à sa place" en costume, il nous faut à présent nous intéresser à la façon dont le costume est mobilisé pour dire, manifester et redoubler les liens des Arlésiennes entre elles. La circulation des pièces du costume et l'appréciation de leur valeur apparaît alors être un moyen précieux pour poursuivre cette exploration de la relation au costume en délaissant cette fois-ci les considérations régionales. Ici, le récit se déploie à l'échelle familiale, donnant à voir "la petite histoire dans la grande" ; pour reprendre l'expression d'Isabelle, passionnée de 57 ans et antiquaire. Les pièces en sont les vecteurs privilégiés, preuve d'un ancrage régional fort et signe éclatant de la vitalité de la transmission.

Chapitre 2. Un costume pour dire les liens

Le costume régional a très largement été abordé par les ethnologues comme un objet relevant du patrimoine et permettant de mobiliser une mémoire collective riche, vive, bien que parfois inexacte ou soumise à des manipulations intellectuelles⁷¹, tandis que l'échelle intime et individuelle est régulièrement écartée. Nous retrouvons ici la distinction que relève Véronique Dassié entre mémoire et souvenir, la première étant l'apanage du groupe, tandis que le second, « surgissement de la conscience », serait associé à l'individu [Dassié, 2010 : 22]. Cette séparation nette entre personnel et collectif ne doit cependant pas nous abuser : dans le cas du costume traditionnel féminin du pays d'Arles, histoire – nationale ou régionale –, parcours personnel et mémoire familiale se rejoignent et s'alimentent, se confondant parfois. Ils participent en effet au même mouvement : celui de l'accumulation compulsive de ces « traces » du passé, érigées en emblèmes signifiants pour la définition des identités régionales, familiales et personnelles. La notion de mémoire a un caractère d'évidence, même si son apparente fluidité masque, de fait, sa polysémie : tout peut être mémoire, nous met en garde Marie-Claire Lavabre [2000]. De fait, l'utilisation de plus en plus importante du terme depuis les années 1970 en France a pu conduire à en disqualifier l'usage – une notion « usée d'avoir trop servi » dans l'espace public –, la renvoyant dos à dos avec l'histoire qui serait la seule garante de la connaissance du passé [Ibid.]. Si cette opposition binaire du couple mémoire/histoire est aujourd'hui remise en cause, l'articulation de la mémoire et du collectif doit faire l'objet d'une attention particulière, tant elle il est difficile d'en délimiter les contours :

« La mémoire collective renvoie encore, bien sûr, aux souvenirs ou aux images du passé dont les individus, liés par une expérience commune, sont les porteurs : plutôt que de mémoire collective, il conviendrait peut-être de parler ici de mémoire commune, ou de mémoire du passé collectif, c'est-à-dire partagé. Mais elle relève surtout, dans le contexte contemporain, des divers registres, didactique, politique, juridique et esthétique de la gestion visible du passé dans le présent, c'est-à-dire de l'enseignement de l'histoire et du musée, de la commémoration ou du monument, des formulations du passé par le procès ou l'amnistie, du cinéma et de la littérature. [...] Elle

⁷¹ Un très bon exemple ici avec [Lethuillier, 2009b], mais aussi [Martel, 1997].

qualifie encore une approche du passé qui n'est définie que par la distinction qu'on s'accorde généralement à faire entre histoire et mémoire, connaissance et imagination, objectivité et subjectivité. De surcroît, elle est pensée tantôt comme trace du passé dans le présent, c'est-à-dire comme *effet du passé*, tantôt comme évocation, interprétation et sélection commandées par le présent, c'est-à-dire comme *effet du présent*. » [Lavabre, 2020]

Lavabre identifie, à propos de la mémoire collective, trois grandes approches, structurées autour de trois notions différentes et de trois noms emblématique : Pierre Nora et les « lieux de mémoire », Paul Ricœur et le « travail de mémoire », et, enfin, Maurice Halbwachs et les « cadres de la mémoire » [*Ibid.*]. Ces trois approches, nous dit l'autrice, ne sont pas incompatibles, mais conditionnent chacune des perspectives différentes. La première s'intéresse plus particulièrement aux usages politiques du passés, étroitement liés au collectif, dont elle participe à la cohésion [Nora, 2011]. Nora relève la multiplication récente de la mémoire, un « fétichisme de la trace » qui va de pair avec l'explosion patrimoniale, où « tout est historique, tout est digne de souvenir, tout appartient à notre mémoire. » [*Ibid.* :25], celle-ci participant à l'élaboration de l'identité nationale. Paul Ricœur, de son côté, ouvre la voie à une réflexion autour de l'oubli et de la réconciliation, « dans une préoccupation citoyenne et politico-normative » [Lavabre, 2020], où la mémoire est un « présent du passé », une reconstruction où le passé apparaît à la fois comme source d'une trace, une empreinte toujours opérante dans le présent, et l'objet d'une mise en récit. En effet ; mémoire collective et individuelle sont « enchevêtrées le plus souvent l'une à l'autre » [Ricœur, 2000a : 735], si bien que la réappropriation du passé historique se déploie sur différentes échelles, empruntant tout autant à l'histoire qu'à la fiction. Cette « fiction historique » [Ricœur, 1988 : 295] qui émerge alors fonde une « *réappropriation* du passé historique », et, plus encore, la reconnaissance de soi-même dans le temps, non pas comme strictement identique (mêmeté), mais comme évolutive (ce que Ricœur nomme l'ipséité : « comme soi »). La mise en récit du passé permet ainsi le « petit miracle » de la reconnaissance d'un « ayant été » [Ricœur, 2000b : 556], qu'il s'agisse de soi-même, de ses proches, ou des autres. Enfin, Halbwachs interroge quant à lui les conditions de la constitution d'une mémoire collective et la transmission de rapports singuliers au passé. La mémoire individuelle n'est possible que dans son rapport avec la mémoire collective, puisqu'aucun individu n'existe isolé d'un groupe et, de plus, « si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe » [Halbwachs,

1997 : 94]. Le passé, ainsi, n'est pas conservé mais est reconstitué à partir du présent, et la mémoire, dotée d'une fonction sociale, ne se déploie que dans les cadres sociaux qui en conditionnent la production.

Ces trois approches, nous le disions plus haut, ne s'excluent pas mutuellement, et, au contraire, se recoupent parfois. Dans le chapitre à venir, c'est précisément l'articulation entre la mémoire individuelle et collective qui nous occupera particulièrement, en nous intéressant aux modalités de changements d'échelle et aux véhicules de cette mémoire. Aussi, il s'agira de privilégier une approche par le bas, en prêtant attention à la façon dont se constitue, se transmet et s'actualise la mémoire d'un passé arlésien pensé comme singulier, emblématique et unique mais qui, comme de nombreuses interprétations du passé, se présente pourtant sous « différentes réalités et formes [...], réelles ou métaphoriques, vives ou résiduelles » [Baussant, 2007]. Les objets, lorsqu'ils deviennent supports de récits personnels ou collectifs, nous intéresseront plus particulièrement. En effet, si pour Joël Candau, l'anthropologue travaillant sur la mémoire n'œuvre « jamais que sur des traces » [2005 : 113], vestiges d'un temps qui ne cesse de s'éloigner et de se morceler davantage et qu'il s'agit de sauver de l'oubli, il convient de nous pencher sur la façon dont certains artefacts en deviennent à la fois les témoins et les porteurs, qu'il s'agisse d'un passé lointain et révolu ou d'une destinée individuelle pensée sur une décennie. Ces objets n'en demeurent pas moins les supports d'un récit qui se déploie sur différentes échelles, opérant à la fois comme la source et la preuve de celui-ci. Porter attention aux pièces qui constituent le costume, à leur circulation et aux récits qui leurs sont associés permet de mieux saisir le rapport au passé qui se joue en pays d'Arles. Ces pièces participent en effet pleinement à l'élaboration de « l'identité narrative » d'une personne, d'une famille ou d'une communauté, lui conférant une profondeur temporelle et une continuité qui prend racine dans la mémoire [Ricœur, 1988].

Ce chapitre se propose donc, en prenant pour point de départ les objets (textiles, accessoires, bijoux) qui constituent le costume, d'interroger les différentes échelles d'appartenance qu'ils dévoilent, et les récits personnels et collectifs qu'ils participent à élaborer. Il s'agira, plus spécifiquement, de nous intéresser à leurs trajectoires, afin de questionner le rapport au passé qu'ils sous-tendent. Qu'est-ce que la possession d'un fichu ancien dit de sa propriétaire ? Comment une Arlésienne dit-elle son héritage, ou, au contraire, l'absence de celui-ci ? Comment circulent ces pièces aujourd'hui (don, achat, leg), et quels liens mettent-elles en lumière ? Enfin, dans un contexte de valorisation de l'ancien et d'échanges non-économiques, quel statut attribuer aux objets qui ne correspondent à aucune de ces conditions ?

1. Porter, transmettre et raconter des biens familiaux

La circulation des pièces du costume est en premier lieu, pour beaucoup d'Arlésiennes, une affaire familiale. Les “choses de famille”, comme les désignait Andrée, peuplent une grande partie des armoires de celles qui sont originaires de la région et sont le signe de l'enracinement local. Premier vecteur d'apprentissage, c'est avec l'aide de sa famille que la jeune Arlésienne obtient ses premiers costumes. Et dans la plupart des cas, les références en la matière restent la mère et la grand-mère, pivots de la transmission intergénérationnelle féminine. Signe de leur importance centrale dans l'apprentissage de la tradition, elles sont les dépositaires des patrimoines textiles de la lignée qu'elles conservent et transmettent à leurs filles. Elles en connaissent bien souvent les origines et la circulation qu'elles racontent volontiers à chaque nouvelle sortie de l'objet. Andrée possédait ainsi des culottes fendues (plus communément appelés panties, qui viennent sous les jupons), des cache-corsets, jupons et autres linges de corps qu'elle présentait volontiers à ses cinq petites-filles à l'occasion de leurs visites. Ces biens, hérités de sa tante morte sans descendance, étaient toujours mentionnés comme les “dessous de la tante Huguette”. Andrée invitait les plus jeunes à considérer les broderies qui ornaient chacune des pièces, tout en expliquant avec entrain la fabrique du trousseau. Certaines de ces pièces, comme les jupons et les panties, étaient portées par deux des petites-filles à l'occasion de défilés en costume.

Nous nous intéresserons ici à différents objets qui, comme les “dessous de la tante Huguette” circulent de façon matrilineaire : les biens exceptionnels, comme les bijoux ou des textiles anciens et précieux, d'une part, mais aussi des biens ordinaires, comme des linges de corps ou des pièces communes, qui relèvent pour leur part du domaine de l'intime. Il s'agira ici d'explorer la façon dont les Arlésiennes rendent compte des trajectoires de ces objets, leurs attribuent du sens et les mettent à leur tour en récit. Quelles descriptions font-elles de leurs biens hérités ? Quelles valeurs leurs attribuent-elles, et sur quels critères ? Nous explorerons, dans cette sous-partie, la « vie sociale des choses » [Appadurai, 2020], tout en prêtant une oreille attentive aux discours, représentations et relations dont elles sont le fruit, mais aussi qu'elles suscitent. En effet, comme le précise l'historien de l'art et anthropologue Christopher Steiner, les propriétés attribuées aux choses qui nous entourent relèvent des catégories humaines et n'ont pas de qualité qui leur serait propre :

« Yet in their zeal to explore the social identity of material culture, many authors have attributed too much power to the “things” themselves, and in so doing have diminished the significance of human agency and the role of individuals and systems that construct and imbue material goods with value, significance and meaning. Thus, commodity fetishism has been inscribed as the *object* of the model rather than its *subject*...The point is not that “things” are any more animated than we used to believe, but rather that they are infinitely malleable to the shifting and contested meanings constructed *for them* through human agency. » [2001 : 210]

Si de nombreuses études portent sur l’agentivité des objets, leur parcours biographique ou, à l’inverse, leur capacité à exprimer la destinée de son propriétaire, les vêtements occupent dans ce paysage une place particulière : portés directement sur le corps, ils expriment bien souvent l’identité [Hoskins, 2006]. Aussi, visiter les armoires des Arlésiennes et recueillir les histoires de leurs costumes s’annonce comme un exercice particulièrement fécond, où l’objet est, pour les Arlésiennes, à la fois la trace du passé et le signe de son actualité. Le costume matérialise le souvenir autant qu’il en prolonge l’existence, devenant dès lors un support matériel de l’expression intime :

« En tant qu’objet, le souvenir est une réalité, mentale et concrète, qui affecte les sens. Il s’inscrit donc d’emblée dans deux registres, le tangible et l’incorporel car, concret, façonné par l’homme ou la nature auquel il doit son existence, il est également abstrait, appréhensible par la pensée et support de manipulations symboliques. » [Dassié, 2010 : 63]

Cependant, le costume ne se limite pas à une simple manifestation de liens ou souvenirs dans le cadre de l’intérieur domestique, interface entre le public et le privé où le « presque étranger » rencontre ces artefacts, mais sans nécessairement prendre connaissance de cette « valeur de souvenance » qu’ils incarnent [Dassié, 2010 : 66]. Il doit alors être mis en récit pour que sa valeur personnelle et familiale soit révélée.

Les bijoux, des biens précieux transmis entre générations féminines

Le costume d’Arles est connu pour ses caractéristiques textiles, mais il doit également être associé à des bijoux plus ou moins fastueux selon l’événement. Les origines des bijoux de l’Arlésienne ne sont pas arrêtées et de nombreuses voix en Arles reconnaissent que, plutôt que

d'être spécifiques au costume, ils doivent surtout être "anciens" mais aussi correspondre à l'époque et au rang du costume porté. L'Arlésienne en tenue de campagne ne portera ainsi qu'un pendentif à son cou (le plus souvent une croix) attaché grâce à un ruban ainsi que des boucles d'oreilles, tandis qu'une tenue de soie sera associée à une parure élaborée. Si la plupart des bijoux ne sont pas spécifiques à l'Arlésienne, celle-ci se doit néanmoins d'en porter un minimum pour ses sorties. Ainsi le bulletin des Amis du Viel Arles constatait au début des années 1980 que :

« Les principaux bijoux de l'Arlésienne sont : - les bracelets – les colliers – les boucles d'oreilles – les claviés⁷² – l'épingle de ruban – les broches – les croix – les bagues. » [Fournier-Carrié, 1984 : 10]

La présence des bijoux est nécessaire pour porter le costume. Ceux-ci doivent s'accorder à l'importance de l'évènement mais aussi – et surtout – à l'époque correspondant au reste de l'habit. Si des reproductions existent aujourd'hui et que l'on peut trouver des imitations de bijoux en or ou en plaqué dans quelques bijouteries spécialisées, les bijoux anciens font partie des éléments les plus précieux qui transitent au sein des familles, objets de prêts entre les générations, de dons, ou encore d'héritage. Il est possible aujourd'hui d'acheter des bijoux anciens (notamment dans des bijouteries spécialisées), de les recevoir en cadeau (notamment pour les événements importants), voire même de les prêter. Je m'intéresserai ici, dans un premier temps, aux bijoux de famille. Ceux-ci, en effet, sont

« destinés à être transmis de génération en génération selon la logique de la filiation, ils appartiennent, non aux individus qui les reçoivent tour à tour, mais à la famille en tant que telle ou plutôt à la lignée paternelle ou maternelle » [Albert-Llorca, 1997 : 73].

Ces « parures transmises avec l'obligation expresse de les transmettre à leur tour » [*Ibid.* :73] sont étroitement associées à leur propriétaire originelle, dont l'héritière s'attache à maintenir la mémoire.

Cependant, pour les Arlésiennes, les bijoux ainsi reçus ou légués le sont sous un statut particulier : ils sont à la fois des biens appartenant à la famille, mais aussi au patrimoine local du fait de leur association étroite avec le costume. Ainsi, lorsque Andrée, Marie et Ysange

⁷² Il s'agit de la double chaîne et du crochet, en métal décoré, qui sert à accrocher les clés de l'épouse à sa taille, et ainsi médiatiser son statut de maîtresse de maison.

étaient invitées à se remémorer le costume qu'elles portaient durant leur jeunesse, un des premiers points soulignés par Andrée était qu'«une Arlésienne, il faut qu'elle ait beaucoup de bijoux». Ceux qu'elles portaient alors appartenaient et étaient choisis par leur mère, et l'aînée, Ysange, s'est souvenue de l'émotion que ces bijoux suscitaient pour elle :

Ysange : Alors je me rappelle une fois, je ne sais pas où on défilait, elle là [*Elle désigne Marie*] elle avait sept bijoux, alors tout le long elle faisait « un, deux, trois quatre cinq six sept » [*geste des mains à l'emplacement de chaque bijou : broche, collier, sautoir, les deux boucles d'oreilles, bracelet, épingles à ruban*] « un deux trois quatre cinq six sept ».

Andrée : Eh oui, il ne fallait pas perdre les bijoux aussi.

Ysange : [*se moquant gentiment de Marie*] « Un deux trois quatre cinq six sept ».

Marie : C'étaient des vrais, ce n'étaient pas des faux !

Ysange : Tout le long elle comptait. Oh pétard ! Ça je m'en rappelle, parce que tu devais être derrière moi, et ça m'a frappé.

Entretien 15/03/2016

Si Marie, la cadette, était angoissée à l'idée de perdre les bijoux, c'est qu'ils étaient «vrais», et qu'elle en connaissait, de fait, la valeur. Celle-ci semblait inestimable, rendant toute perte irréparable. Bien des années plus tard, Andrée a prêté à sa fille aînée des boucles d'oreilles, qui sont aujourd'hui complètement perdues : celle-ci a été victime d'un cambriolage. Andrée regrettait amèrement cette disparition et elle imputait une part de responsabilité à sa fille, coupable selon elle d'avoir failli à son devoir de conservation.

Mais ce n'est pas normal, les bijoux on lui a volé, les pendants de ma grand-mère d'Arlésienne, ils sont partis ! Si elle me les avait rendus...Qu'est-ce que tu veux faire ? Mais alors ils étaient jolis ces pendants, ils étaient jolis !

Entretien 15/03/2016

Les bijoux d'Arlésienne sont des objets collectivement reconnus comme précieux, d'une part au regard de leur valeur marchande, mais aussi pour leur capacité à conserver la mémoire d'une famille : leur perte est ici tragique car « perdre ses bijoux, c'est perdre son histoire » [Albert-Llorca, 1997 : 72]. Mais une autre strate se superpose ici aux précédentes : en tant que « trésors » du passé [Babelon et Chastel, 2010 : 11], ils sont collectivement reconnus comme spécifiques et nécessaires au costume comme en témoigne l'appellation «bijoux d'Arlésienne». En vertu de cette désignation, les bijoux d'Arlésienne possèdent un statut particulier : à la fois portés et exposés pour leurs qualités représentatives de ce qu'a été le costume à une époque donnée, ils sont aussi étroitement liés à l'histoire individuelle et familiale de sa détentrice. La situation de rupture engendrée par le cambriolage rend sensible une partie des enjeux qui entourent ces biens exceptionnels : Andrée reprochait à son aînée de ne pas lui avoir rendu à temps ce qu'elle considère comme l'objet d'un prêt (les boucles d'oreilles). Sa fille, de son côté, estimait qu'il s'agissait là de sa possession – son héritage – qui a été volée, et qu'à ce titre, elle

ne devait rien à sa mère, et sûrement pas une partie de l'argent versée par son assurance. Andrée insistait de son côté sur le déséquilibre que ce manque induirait dans le partage des biens au moment de la succession : elle invitait alors ses deux autres filles, plus jeunes et qui ne se sont jamais costumées, à revendiquer leurs droits sur d'autres éléments de valeur du costume en compensation. Un manteau, un ruban et deux costumes anciens étaient ainsi concernés : il s'agirait, disait-elle, que les deux cadettes considèrent au moment du partage que leur aînée a déjà touché sa part de l'héritage, même si celle-ci lui demeure inaccessible. Les bijoux d'Arlésienne n'étaient pas assimilables, pour Andrée, au reste de ses biens. Elle possédait par ailleurs des bijoux de famille sans lien avec le costume et qu'elle ne considérait pas comme équivalents : les bijoux d'Arlésienne devaient être compensés au moment du partage par d'autres éléments du costume. Pourtant, lorsqu'elle les désignait, elle les rattachait immédiatement à celle qui lui avait transmis lesdits bijoux : sa propre grand-mère, qui les avait d'abord légués à sa mère.

Les bijoux sont des objets bien particuliers, comme l'a démontré Patrizia Ciambelli [1996, 2002, 2012]. Elle relève notamment qu'il s'agit de « biens précieux » dans notre culture, capables de « cristalliser les liens sociaux les plus essentiels » [Ciambelli, 2002 : 6]. Ils assurent et expriment la continuité tout autant qu'ils signifient la rupture des trajectoires individuelles et familiales et c'est en ce sens qu'il faut prêter une oreille attentive à leur circulation et à leur transmission :

« Les bijoux de famille sont soumis à une double contrainte fort paradoxale : tout en leur reconnaissant un statut de biens immeubles, permanents et en principe inaliénables, on n'arrête pas de les faire circuler. Et c'est justement leur circulation dans le temps du passé au "présent" qui renforce la valeur de ces biens témoins d'une vie ininterrompue. » [*Ibid* :100]

Au plus près du corps, les bijoux de famille symbolisent la continuité générationnelle : leur perte s'associe dès lors à une perte d'identité, un échec de transmission aux générations futures, voire même une perte de mémoire qui ne saurait être comblée. C'est en ce sens que ces bijoux sont inestimables et que leur circulation, qu'elle s'opère du vivant ou après la mort de leur détentrice, est au centre des attentions, parfois même source de conflits. En effet, ils « sont soumis à une double contrainte fort paradoxale : tout en leur reconnaissant le statut de biens immeubles, permanents et en principe inaliénables, on n'arrête pas de les faire circuler »

[*Ibid* :100]. Comme le relève Marlène Albert-Llorca, ils sont davantage associés à une lignée, paternelle ou maternelle, qu'à la famille à proprement parler :

« L'institution des "bijoux de famille" suppose en effet que la lignée en tant que telle soit considérée comme leur propriétaire et qu'un seul membre des fratries ait, à chaque génération, le droit et le devoir d'assurer la perpétuation de ce patrimoine, en contradiction avec le principe de l'égalité des héritiers. » [Albert-Llorca, 1997 : 73]

Et si Patrizia Ciambelli relève que ces bijoux relèvent, en principe, de la lignée masculine, afin qu'ils « restent toujours dans la famille d'origine » [2002 :98], elle pointe néanmoins de nombreuses situations où ceux-ci transitent selon d'autres modalités : de grand-mère à petite-fille ou de tante à nièce, par exemple. De plus, ils semblent être étroitement associés à la destinée féminine, offerts pour des événements importants : puberté, mariage, naissances, anniversaires de mariage... Sexuellement marqués et placés sous la bonne garde de leur propriétaire, ils sont bien souvent mis en circulation de leur vivant [*Ibid.*]. La sociologue Blandine Mortain, qui enquête dans le cadre de sa thèse de doctorat sur la circulation des objets dans le réseau de parenté, relève à ce propos que « les bijoux et les vêtements en particulier ne sont partagés qu'à l'intérieur du même sexe, généralement entre femmes » [2002 : 196]. Les bijoux de famille n'apparaissent donc pas être des biens ordinaires et ne transitent pas selon les modèles habituels d'héritage et de partage égalitaire. Le don intrafamilial est privilégié, en suivant toutefois des logiques affinitaires : il peut arriver que celui-ci témoigne d'un lien privilégié, ou que son absence, au contraire, soit le signe d'un désaccord. Ce statut particulier des bijoux peut s'expliquer, en partie, par leur étroite association avec le féminin et les stratégies patrimoniales développées par les femmes pour compenser leur exclusion de l'héritage familial. Avant le Code Civil, les successions en Provence dépendaient du droit romain depuis le XII^e siècle, très largement défavorable aux femmes [Dousset, 2009]. Le mariage constituait « un moment important du processus de transmission entre parents et enfants », où il était généralement estimé que la dot constituait l'héritage féminin, qui, bien qu'inaliénable, dépendait de la gestion de l'époux [Groppi et Fine, 1998]. Dans un contexte où les possessions féminines étaient limitées par le droit, les bijoux – reçus en cadeaux ou en héritage – offraient aux femmes une opportunité de thésaurisation. Ainsi, en France, sous l'Ancien Régime, les bijoux – et les diamants en particulier – « fonctionnaient aux frontières des catégories de signes extérieurs de richesse, des témoignages d'affection et de la monnaie » [Horowitz, 2014]. Ils étaient utilisés par les femmes dans le cadre d'une économie parallèle, leur permettant ainsi

d'accéder à une certaine forme d'autonomie face aux limitations de leur droit à la propriété et à leur exclusion des successions.

L'aventure de Madame de ***, du récit éponyme de Louise de Vilmorin publié en 1951 et analysée par Thierry Bonnot [2006] témoigne de l'importance que revêtaient les bijoux pour la capacité d'action des femmes de la fin du XIX^e siècle. Bien souvent issus de dons et compte tenu de l'absence de compétence de leurs époux en la matière [Horowitz, 2014], les femmes disposaient plus librement de ces biens qui pouvaient alors être à leur tour offerts à une descendance féminine selon leur bon vouloir et de leur vivant. Peu d'études s'intéressent aux circulations des bijoux dans les familles qui permettraient d'assimiler plus étroitement ceux-ci à une « richesse des femmes ». Cependant, notons, dans le cas provençal, la présence du coulas, un jonc d'or orné d'une médaille et porté au poignet, dont les Arlésiennes racontent aujourd'hui qu'il constituait, à l'époque, « la réserve d'or de la famille », toujours conservée par la maîtresse de maison et associé à son statut, au même titre que les clés accrochées au *clavié* ouvrant les portes, coffres et placards. À la mort de leur propriétaire, ces bijoux changent de statut et deviennent des « bijoux de famille », dont la valeur est augmentée par le souvenir de la propriétaire initiale, qu'elle eut été connue ou non par l'héritière, et des circonstances du don [Ciambelli, 2002 : 99].

Les bijoux apparaissent être des médiateurs entre les femmes d'une même lignée, qui non seulement donnent à voir les chaînes relationnelles par leur circulation, mais associent également ces femmes entre elles par un contact charnel prolongé et partagé. C'est ce qu'exprime Estelle, employée de mairie de 29 ans, lorsqu'elle me parlait de son goût prononcé pour le costume d'Arles :

C'est quelque chose de précieux, en plus de ça, parce que j'ai des pièces qui m'arrivent de ma famille, des bijoux, et cætera, donc quand on les porte on a un lien encore plus fort avec les ancêtres qui les ont portés, donc ça c'est vraiment fabuleux.

Entretien, 4/09/2019

Porter des biens de famille, et notamment des bijoux anciens, permettait à Estelle d'entrer en relation avec ses ascendantes, qu'elle n'a pas forcément connues, mais avec lesquelles elle partageait néanmoins une pratique : le port du costume d'Arles et des bijoux qui lui sont associés. Mais ces liens peuvent aussi s'exprimer de façon horizontale, comme lorsque des bijoux sont offerts, à l'occasion d'anniversaires ou de célébrations particulières. C'est le cas d'Alice, une jeune femme âgée de 20 ans que je rencontrais au cours d'un atelier de couture de T., village des Alpilles. Alice, fille d'éleveurs dont elle reprend quelques années plus tard

l'exploitation, se prépare à candidater pour être Reine d'Arles et le costume est chez elle une affaire de famille :

Une jeune fille entre dans la pièce, et elle m'aborde aussitôt : « Tu viens pour te costumer ? » Je réponds par la négative, et lui expose ma recherche : elle me raconte aussitôt son parcours. Chez elle, me dit-elle, tout le monde est dans le costume : sa mère, sa grand-mère... Un de ses frères est dans les charrettes [ramades*], l'autre dans les chevaux. D'ailleurs, il vient d'en adopter un nouveau : « Pour lui, ce n'était pas important d'avoir un Camargue ou pas. Je l'ai un peu obligé » glisse-t-elle en riant. Alice continue : elle s'est costumée dès qu'elle a su marcher, mais sans y avoir été forcée. Deux événements, cependant, restaient « obligatoires » : la fête du costume à Arles et le défilé annuel dans son village. Tout est venu « naturellement ». Après, c'est une implication familiale tout entière : elle évoque l'absence de vacances, les efforts financiers mis en œuvre pour subvenir à cette pratique qui ne concerne que les femmes de sa famille – à savoir Alice et sa mère. Ainsi, pour ses 18 ans, elle a eu le choix entre recevoir en cadeau une belle voiture ou se voir offrir des boucles d'oreilles pour se costumer (le prix d'un salaire, me dit-elle). « Et, tu vois, j'ai 21 ans et je roule dans une vieille Corsa ». Ses frères comprennent et acceptent de bon cœur les privations : sans cela, le duo mère-fille ne pourrait pas vivre pleinement cette passion.

Journal de terrain, 2/04/2016

Alice, fille et petite-fille d'Arlésienne, a donc choisi pour ses 18 ans de recevoir une paire de boucles d'oreilles d'Arlésienne. Pareil présent n'est pas surprenant pour une jeune fille arrivant à sa majorité dans notre société [Ciambelli, 1996]. Cependant, il nous faut relever la valeur de ces parures d'Arlésienne, qui obligent un effort particulier pour les familles qui souhaitent soutenir leurs filles dans leur pratique. Du fait de leur grande valeur économique, ces bijoux, qu'ils soient neufs ou anciens, deviennent alors des cadeaux d'exception marquant des anniversaires ou des occasions particulières. Quelques bijouteries sont ainsi spécialisées dans la production et la vente de bijoux d'Arlésiennes, s'inspirant de pièces anciennes. Si certaines proposent des imitations en “toc”, celles-ci sont mal perçues par la majorité des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer, qui plébiscitent de limiter le nombre au profit de la qualité pour les bourses les plus serrées : le bijou, comme le costume, doit ici être “authentique”. Néanmoins, comme le souligne Patrizia Ciambelli, cette considération n'est pas la seule pour établir la valeur d'un bijou :

« Mais le qualificatif “vrai” recoupe s'applique aussi bien aux bijoux qui tirent leur valeur de leur matière – or, argent, pierres précieuses – et de leur prix qu'à ceux dont la valeur marchande, même si elle est réelle, reste seconde par rapport à la valeur affective qu'on leur attribue. Cet attachement est associé à son tour à la personne qui a offert ou donné le bijou et au contexte du don. » [Ciambelli, 2002 : 76]

Souvenons-nous de Garance, qui se rendait chez sa marraine en costume⁷³ : elle justifiait sa démarche en m'expliquant que c'est cette dernière qui lui avait offert ce bracelet ancien. En raison de ce don, elle l'honorait de sa visite, signe de sa gratitude. En effet, ces bijoux sont particulièrement précieux, voire inestimables et ils participent ainsi à tisser des liens particulièrement solides lorsqu'ils sont offerts. L'ancienneté de la pièce vient redoubler l'attachement, occultant sa valeur marchande et l'inscrivant dès lors dans un autre régime de valeur, plus personnel. Carole exprimait cela en s'exclamant au cours d'un défilé :

Moi, je n'ai que l'authentique ! J'ai toute l'histoire du village sur le dos !

Journal de terrain, 23/04/2016

Carole, qui ne s'intéressait ni à la langue provençale ni à la bouvine*, a tenu à venir comme chaque année à la fête votive. Cette quadragénaire était la seule de sa famille à se costumer : sa grand-mère l'habillait lorsqu'elle était enfant, mais "sans plus". Pourtant, Carole mettait un point d'honneur à s'ancrer dans l'histoire locale en recherchant des pièces anciennes auprès des antiquaires et particuliers de la région : hors de question pour elle de porter du neuf, y compris pour ses bijoux. Ici, le bijou est considéré en tant que porteur d'une histoire régionale, permettant ainsi à Carole de réparer, en un sens, une rupture dans sa propre transmission familiale : elle s'attachait elle-même à trouver des bijoux et costumes anciens pour pouvoir elle aussi vivre ce qui s'apparente pour elle à un corps à corps avec l'histoire locale.

Les bijoux de l'Arlésienne, nous l'avons vu, ne doivent pas nécessairement être anciens pour convenir au costume. En revanche, pour être considérés comme ayant de la valeur, les articles les plus récents doivent être représentatifs d'un lien, d'une occasion, d'un don ou d'un héritage : ils sont alors des supports privilégiés du récit de soi en même temps que du costume. Ainsi, Camille Hoteman, le jour de son élection au titre de XIV^e Reine d'Arles, était interrogée par un journaliste de *La Provence* sur son costume, mais aussi sur le magnifique camé qu'elle portait à son cou, assorti à ses boucles d'oreilles :

Journaliste : Vous avez choisi un costume vert, quelle est la signification ?

Camille Hoteman : Le vert m'a suivi tout au long de mon parcours d'Arlésienne, j'ai porté une jupe verte notamment pour mes *Vierginenco*, puis l'année suivante au Théâtre Antique et c'est vrai que lorsque j'ai trouvé ce tissu ancien, car je tiens à être dans la recherche des pièces et des textiles anciens, quand j'ai trouvé celle-ci, verte, en plus, elle était assez prédestinée, et mon choix s'est porté sur ce costume.

Journaliste : Pour terminer, le camé, il a une signification particulière ?

⁷³ Voir Chapitre 1, « 1. Costume, vêtement et tradition vivante » en page 47.

Camille Hoteman : Oui, bien sûr, c'est Saint-Georges. Je suis très attachée de par mon histoire familiale à la Confrérie des gardians* et aujourd'hui c'était très important que Saint Georges soit avec moi, et avec nous.⁷⁴

La nouvelle Reine, fraîchement élue, était immédiatement questionnée sur la signification de sa tenue, qu'elle dévoilait aussitôt : le tissu faisait à la fois sens au niveau individuel (son parcours personnel dans le costume, à travers les cérémonies de prise de coiffe) et collectif (la matière est ancienne). Le camé, qui était également une pièce ancienne, s'ancrait de la même façon dans l'histoire familiale et dans la tradition du 1^{er} mai puisqu'il représentait Saint-Georges, considéré comme le patron des gardians* – qui sont célébrés ce jour-là. Pour cette Arlésienne, âgée de 23 ans au moment de son élection, la référence à Saint-Georges était une façon d'évoquer, de rendre hommage mais aussi de s'approprier l'histoire familiale et notamment celle de ses membres masculins qui étaient passionnés de bouvine* et gardians* amateurs.

Le couronnement de la Reine est suivi d'une "cérémonie des bijoux", où l'ancienne Reine d'Arles transmet une cassette à la nouvelle détentrice du titre. Celle du 25 juin 2021, rassemblait les deux règnes (entrant et sortant), le maire de la ville, les membres du Comité des Fêtes de la ville d'Arles, ainsi que nombre de personnalités du monde du costume et s'est tenue un peu plus d'un mois après l'élection. Voici le récit qu'en a fait l'association *Tradicioun*, très active en matière de promotion et d'information autour du costume d'Arles, sur son site internet à l'occasion de la cérémonie qui s'est tenue le 12 juin 2017 suite à l'intronisation de Naïs Lesbros, XXIII^e Reine d'Arles :

Les bijoux que les Reines d'Arles se transmettent depuis maintenant 30 ans ont une histoire. En mai 1987 Mr Colcombet offre les bijoux de sa femme bien aimée à Mademoiselle Annick Rippert qui venait d'être tout nouvellement élue Reine d'Arles. Acte riche en émotion d'un homme qui pour que l'amour de sa femme puisse se perpétuer offre à la Reine d'Arles les bijoux de son épouse.

Melle Rippert eut un geste magnifique face à ce don merveilleux. Elle décida en commun accord avec Mr Colombet de ne pas garder les bijoux personnellement mais d'en faire don pour que ces bijoux puissent se transmettre de Reine en Reine au fil des années. Et c'est ainsi que depuis 30 ans les bijoux passent de règne en règne. L'amour de Mr Colcombet pour sa femme est toujours vivant et à chaque transmission tout le monde se souvient de cet acte d'amour.

Aujourd'hui Naïs Lesbros les reçoit à son tour et va elle aussi partager cet amour. Car ces bijoux si particuliers ont une valeur marchande certes, mais surtout, et là l'importance du don prend toute sa dimension, une valeur traditionnelle.

Naïs, tu prends aujourd'hui à bras le corps l'histoire des Reines d'Arles. Ta charge de Reine est importante. Ces bijoux sont ton garde-fou. [...]

Naïs Lesbros tu es fille et petite-fille de bergers, ton bâton est solide, bien ancré dans la tradition, les bijoux sont sous bonne garde.

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ICwi7ETmIRs>, vidéo visionnée le 15/03/2021.

Magali Blanc pour l'association *Tradicioun*, 12/06/2017⁷⁵

Le don initial des bijoux de l'épouse décédée de Jacques Colcombet, industriel local, ouvrait la voie à une nouvelle transmission pour les biens de sa femme. Celle-ci, disparue sans descendance, n'a pas pu transmettre ses bijoux, dont l'histoire risquait d'être perdue et la valeur oubliée. Ciambelli note que la circulation des bijoux est essentielle, dépassant la simple ambition de laisser une trace de soi :

« Transmettre n'est pas seulement laisser un souvenir, mais aussi "envoyer au-delà", faire passer d'une personne à l'autre, d'un espace à l'autre, un bien nourri par un contact corporel et par un vécu corporel. » [2012 : 89]

Sans possibilité d' « au-delà », les bijoux seraient condamnés à une autre forme de circulation, marchande cette fois-ci, qui les couperait alors de leur histoire et de la charge corporelle dont ils sont les témoins, chaîne ininterrompue de peaux entrées en contact par l'entremise d'un objet qui en conserve les noms, la marque et la mémoire. C'est dans le but de préserver cette valeur que Jacques Colcombet a fait don de ces bijoux à Annick Ripert, fille d'un employé de son usine et fraîchement élue Reine d'Arles. Et celle-ci est allée encore plus loin dans cette nouvelle voie de la transmission, en proposant que la parure⁷⁶ de Marie-Josée Etienne, l'épouse de Colcombet, soit directement attachée au règne : la circulation de ces pièces, médiatisée par une cérémonie publique, ravive ainsi tous les trois ans le souvenir de la donatrice disparue. En 1989, les bijoux ont donc été officiellement légués à la mairie d'Arles par Jacques Colcombet et furent bientôt rejoints par d'autres éléments symboliques : un page ayant appartenu à Angèle Vernet, première Reine d'Arles, et offert par Elisabeth Ferriol, elle-même IX^e Reine d'Arles ; une médaille à l'effigie de Saint Georges⁷⁷ ; un sautoir de style Napoléon III offert par le bijoutier arlésien Ludovic Ledesma ; une parure de grenats – un collier et boucles assorties à motif d'hirondelles, offert par la confrérie « Le Grenat de Perpignan » à l'occasion des 500 ans de la Confrérie des gardians* en 2012. Mais ces éléments, s'ils sont des cadeaux, n'ont pas la même portée que la donation initiale, qui est une véritable transmission : c'est en ce sens qu'il faut comprendre la seule mention de Jacques Colcombet et de son épouse dans l'adresse à Naïs Lesbros et le silence sur les autres dons. Car si ces bijoux sont capables d'être un « garde-fou » pour la jeune Reine, c'est qu'il font écho à ses propres racines et qu'elle en connaît le récit. Les

⁷⁵ <http://www.tradicioun.org/les-bijoux-de-la-reine> consultée le 15/03/2021.

⁷⁶ Celle-ci est assez conséquente : elle est composée d'un coulas, d'un bracelet, d'une paire de boucles d'oreilles, d'un médaillon, d'une rivière de diamants, d'une broche et d'une épingle de ruban.

⁷⁷ Offerte par Jeannine Castanet, figure emblématique locale et ancienne présidente du groupe *Reneissenço*, en l'honneur du Saint Patron des gardians*.

autres bijoux ont été transmis par des personnes vivantes qui entendaient offrir à la Reine un précieux présent, gage de leur reconnaissance et de leur admiration pour son titre. L'amour de Jacques Colcombet pour Marie-Josée Etienne se manifestait, lui, dans la recherche d'une descendance posthume, qui saurait réparer l'absence d'héritière et porter à son tour son souvenir : il s'est incarné dans les objets qui la racontent en circulant. Ici la faculté des objets à transcender le temps, réunissant passé et futur au travers de cette cérémonie de passation, entraîne avec elle les récits des destinées individuelles, qui deviennent alors un bien collectif, sujet de transmission.

Ces bijoux peuvent également scander la vie individuelle lorsqu'ils sont offerts à des occasions particulières, comme un anniversaire. L'Arlésienne choisit de les porter pour mettre en avant les liens qui ont conduit au don, à l'héritage ou à l'acquisition, que les bijoux manifestent autant qu'ils resserrent. En ce sens, l'on peut les rapprocher des « biographèmes » empruntés par Véronique Dassié à Roland Barthes⁷⁸, qui s'apparentent au phonème en linguistique : il s'agit de « la plus petite unité de l'identité dont la fonction est de constituer les signifiants du “je” et de les distinguer entre eux » [2010 : 188]. À l'image des objets que l'on charge d'affection, les bijoux sont donc les supports d'un récit de soi, qui prend la forme d'un autoportrait constitué de petites touches consécutives plutôt que d'une biographie linéaire. C'est donc l'accumulation et l'agencement des bijoux entre eux qui permettra à l'Arlésienne de déployer son récit « ego-logique » [*Ibid.* :190] et donc de donner à voir son parcours individuel.

Cependant, ces bijoux sont d'autant valorisés qu'il s'agit de pièces exceptionnelles du fait de leur beauté et de leur rareté, tandis que Véronique Dassié relève pour les objets d'affection que la valeur marchande et esthétique est évacuée des critères de conservation, qui se fonderaient plutôt sur l'attachement et l'émotion [*Ibid.* :199]. Or, les Arlésiennes sont particulièrement enclines à donner à voir et à commenter la singularité de leurs parures, n'hésitant pas, non sans quelque fierté à “faire péter les bijoux”, pour reprendre l'expression de Garance. Celle-ci m'expliquait que les bijoux les plus fastueux, “indécents” étaient l'apanage des femmes d'âge mûr (à partir de 40 ans selon ses dires), qui pourraient ainsi parader et susciter l'envie. Car les bijoux n'exprimaient pas, pour l'Arlésienne, un seul attachement affectif à une

⁷⁸ Roland Barthes introduit dans sa préface de *Sade, Fourier, Loyola* le « biographème » sous le signe de la fragmentation du récit biographique, réduit à quelques traits : « [...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des “biographèmes”, dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre [...] » cité dans [Herschberg Pierrot, 2009].

donataire ou aïeule : la possession d'un grand nombre d'entre eux témoignerait également d'un ancrage important dans la communauté et du poids de son parcours dans le monde du costume. La capacité à capter des dons démontrerait ainsi les qualités relationnelles de la possesseuse, sa place dans le réseau affinitaire et marchand arlésien contemporain mais aussi ses liens avec ses ascendantes dans le cas d'héritages. Connaître les bijoux, leurs valeurs, savoir les agencer permet donc de démontrer sa compétence en matière de patrimoine et de réseau local. Tour à tour, les bijoux sont donc décrits comme des pièces inestimables, des "choses de famille" pour reprendre l'expression d'Andrée, ou bien sont jugés sur des critères esthétiques et patrimoniaux pour justifier leur exceptionnalité et rendre ainsi leur possession d'autant plus valorisée.

Ce sont donc les savoirs mobilisés et exposés dans différentes occasions qui vont inscrire alternativement les bijoux dans une catégorie affective ou patrimoniale. Jean Davallon note d'ailleurs que la valeur de l'objet patrimonial réside dans les discours qui l'entourent et qui fondent l'obligation de transmission [2016]. Mais ces récits ne s'arrêtent pas seulement aux bijoux ou aux pièces d'exception : la valeur des éléments qui font le costume est également sujette à des réajustements permanents, qu'il s'agit à présent de questionner.

Dans les armoires des Arlésiennes : préserver des formes autant que des matières

Le grand soin porté aux soies, velours et dentelles anciennes pourrait laisser penser que ces objets sont uniquement valorisés pour leur valeur historique, économique, ou encore pour leur rareté et leur difficulté d'accès. Or, si ces aspects sont convoqués pour apprécier la beauté de la tenue d'une autre Arlésienne, ils ne sont pas les seuls mobilisés quand il s'agit de parler de soi. Certaines pièces du costume, en effet, semblent renvoyer aux « objets d'affection » étudiés par Véronique Dassié [2010] : leur valeur s'exprime ici en termes de souvenir, de relation, si bien que les autres modes d'évaluation de l'objet peuvent sembler oubliés. Bien sûr, un ruban rare, un bijou ancien ou un sublime fichu brodé seront portés avec fierté en vertu, justement, de leur statut d'objets d'exception. Mais l'ethnologue s'invitant au domicile d'une Arlésienne et s'intéressant au contenu de son armoire sera surprise de découvrir nombre de petits artefacts soigneusement collectés, rangés et parfois portés dont le principal intérêt sera avant tout d'être un support d'émotion et de récit personnel.

En mai 2018, je rencontrais Brigitte, 63 ans, à son domicile. Le parcours de cette ancienne institutrice, retraitée depuis peu, est exemplaire dans le monde du costume :

Je suis rentrée dedans, évidemment, quand on est totalement inconscients de ce qui se passe, quand ma maman a décidé sans me demander la permission, parce que je n'avais rien à dire [elle

rit]. Ben oui ! Donc, je devais avoir... À deux ans et demi, j'étais sur un Camargue, je n'étais pas habillée, hein. Mais je devais avoir 5 ou 6 ans la première fois où elle m'a habillée, donc à cette époque-là.

Entretien, 30/05/2018

Brigitte était alors dans un grand groupe folklorique où elle pratiquait notamment la danse en costume. En parallèle, elle découvrait la danse classique dans laquelle elle s'investissait de plus en plus. Elle a alors dû, à l'aube de ses quinze ans, effectuer un choix : soit rester au domicile familial et pouvoir continuer d'évoluer dans le monde du costume, ou bien partir pour se consacrer à sa passion, et peut-être en faire son métier. Brigitte est partie, mais rendait tout de même régulièrement visite à sa famille, dans les années 1980. Un jour, elle fut sollicitée pour reprendre le costume à l'occasion d'une inauguration dans sa ville natale :

Il faudrait que je me souviene, mais quand [...] il y avait eu cette fameuse restauration du théâtre de Tarascon, et donc pour l'inauguration, on me prévient et on me dit « ce serait bien que tu t'habilles ». [...] Enfin bon, donc oui, d'accord, mais avec quoi ? Donc maman avait toujours ses costumes, qui avaient quand même un peu vieilli, bon, on arrive, je mets le costume fait par ma grand-mère, le fichu plié, plissé, enfin non, il était vraiment plié ce soir-là [*elle rit*], oui, à l'arrache, parce que j'arrivais de Nice, c'était un vendredi soir. La fille de ma marraine qui me coiffe pas trop mal pour une reprise. [...] Donc et voilà, je reporte le costume ce jour-là. Ça me fait quelque chose, parce que je te dis, ça fait quand même pas loin de 10 ans, pas tout à fait peut-être, mais bon, j'avais complètement coupé les ponts, et voilà, donc très fière de porter le costume de ma grand-mère, et d'ailleurs je ne l'ai porté que pour ce soir-là, parce que quand je l'ai enlevé j'ai eu la soie qui s'est dé faite de la taille. Tellement qu'il était ancien, donc ça a été terminé, je l'ai plié, j'ai dit « ça on le garde ». Ma mère m'a dit « oui, surtout tu le gardes, ce sera un patron. » Voilà. Donc il est dans sa housse. Et, bon maman continue à porter le costume, ici, de temps en temps et je repars à Nice. Histoire sans continuité, un effet, un phénomène. Mais ça m'avait quand même bien eue, de porter ce costume.

Entretien, 30/05/2018

Une fois repartie, Brigitte s'est coupé les cheveux pour suivre la mode : impossible alors de remettre ce précieux costume, et, de toute façon, elle n'avait pas le temps. Ses études étaient alors à Marseille et elle se disait “à des années lumières du folklore et de la tradition”. Pourtant, au début des années 1990, elle est revenue dans la région accompagnée de son époux et s'est aussitôt replongée dans ce monde qu'elle pensait oublié :

Parce qu'on oublie pas tout, je pense qu'au niveau des sensations et des émotions, on ne les oublie pas, il suffit juste un peu de les réveiller ! Donc ici, évidemment, remise au cheval, baignée dans les fêtes [...], et puis voilà, ça revient. Et on me propose, avec une autre amie, pour l'ouverture de la foire de défiler en Arlésienne. Un peu devant le défilé, là, un peu en éclaireur. Donc il faut un costume, parce que l'autre... *Niet* ! Voilà ! Alors ma maman, qui était encore de ce monde, je lui dis, mais cette soie, là, je veux la même que ça [la soie du costume de sa grand-mère]. C'était, je voulais le même, c'était magnifique. Je lui dis, mais c'est quoi, ça ? Elle me dit, écoute, ça c'est une soie d'Alsace. C'est un tissu qui avait été offert à ta grand-mère parce que ma grand-mère était couturière, et excellente, elle habillait à l'époque la sous-préfète d'Arles. Elle avait fait un costume à Angèle Vernet, elle avait, vraiment, des doigts de fée. Elle a fait tous les costumes de théâtre de ma maman. Et ma maman me dit, on l'a payée comme ça, elle avait fait un tailleur à

une dame qui était revenue quelques temps après avec un rouleau de soie d'Alsace, parce que cette dame était de là-haut, et elle m'a fait le costume là-dedans... Alors vas-y, téléphone et cherche la soie d'Alsace.

Entretien 30/05/2018

Brigitte a renoué avec la tradition une première fois grâce au costume familial, confectionné par sa grand-mère couturière pour sa mère. L'émotion était palpable au cours de son récit. Elle s'est décrite comme prise à nouveau par les sensations du costume et plus largement des fêtes traditionnelles, envahie par les émotions de son enfance qu'elle pensait perdues, alors que le costume familial n'était de son côté plus accessible car trop ancien. Brigitte s'est alors attachée à retrouver une soie parfaitement identique au costume original. La tâche était ardue et ce ne fut qu'après de nombreux appels à des revendeurs qu'elle a fini par obtenir le précieux sésame. Une amie couturière a fait le reste, respectant scrupuleusement la forme du costume original, qui a été quant à lui conservé à titre de modèle. Ce nouveau costume a été malheureusement perdu à son tour, faisant les frais d'une blanchisseuse peu soigneuse : la soie fut brûlée et le costume est devenu impossible à porter. Mais les armoires de Brigitte se sont considérablement remplies depuis son retour dans le monde du costume : elle m'a présenté nombre de pièces qu'elle décrivait comme "authentiques", "originales", qui côtoyaient sans distinction dans ses armoires des pièces plus contemporaines réalisées avec des matériaux modernes. Pour les découvrir, nous avons dû explorer deux pièces de sa maison : ses fils ayant quitté le domicile familial, Brigitte a su optimiser son espace et a consacré leurs anciennes chambres à sa passion. Beaucoup d'objets étaient cependant absents, exposés dans un musée pour un événement organisé par son association : ils n'en furent pas moins évoqués, tandis que Brigitte découvrait parfois avec moi le contenu de certaines boîtes :

Je vais te montrer ma chapelle de deuil. Comme ça. Alors, les chapelles. Toujours le dernier étage que tu ne ranges jamais. Voilà ma chapelle [*elle cherche*]. Où est-ce qu'elle est, je ne me rappelle plus, je devais faire un truc, elle est quelque part... Elle est là... Là une pèlerine. Là, il y a des trucs que j'ai faits, et des trucs que j'ai hérités...

Entretien 30/05/2018

Brigitte a reçu, par ce qu'elle appelle son "héritage ancestral" quelques pièces d'exceptions : des "beaux fichus, [...] des belles chapelles, des beaux plastrons [devant-d'estomac], des beaux rubans", ainsi que des jupons "de toutes les coutures, de toutes les formes". À cela il faut ajouter des objets anciens, accessoires divers allant de la bourse Napoléon III au carnet de bal 1900. Lorsque je la questionnais sur leur provenance, Brigitte les désignait comme venant de "[ses] affaires". Ils n'étaient pas assez précieux pour mériter la mention des aïeux pourtant bien identifiés et étaient mélangés à d'autres acquisitions glanées au gré des brocantes : des lunettes

pliables, des éventails en tout genre, etc. Mais continuons d'explorer les armoires, véritables mines de souvenirs :

Qu'est-ce qu'il me reste, là ? C'est encore un bleu ? Ça c'est un [un ruban] Saint-Etienne ... Ah non, c'est Krefeld⁷⁹ aussi ! Alors, j'ai mis mes deux Saint-Etienne là-bas [à l'exposition]. Mince, quel couillon ! Tant pis. Celui-là, on me l'a donné. Celui-là, c'est la grand-mère de mon copain qui habitait le château en face, là. Qui me l'a légué sur son lit de mort. Qui m'avait légué son èse*, que j'ai démonté pour faire une èse* Napoléon III, enfin, je ne l'ai pas démontée, je l'ai adaptée, les corps n'allaient pas [les parties principales d'un patron qui forment le torse du vêtement, qui recouvrent le buste et le dos] et j'ai gardé les manches, parce que les manches étaient trop belles.

Entretien 30/05/2018

Si Brigitte possédait de nombreuses pièces de costume, elle ne les portait pas toutes régulièrement et, pour certaines, ne se souvenait plus exactement du lieu où elle les conservait. Cependant, elle savait très bien leur provenance exacte : le contexte du legs, du don ou de l'achat était toujours précisément mentionné, de même que certains éléments de l'histoire de l'objet lorsqu'elle était connue (comme le lieu de production pour les rubans, par exemple). Ici, il précédait même tout commentaire sur les qualités esthétiques de l'objet, faisant du leg la caractéristique principale du ruban et de l'èse* présentés à l'ethnologue.

Les pièces du costume paraissent donc être, à l'instar des bijoux, une façon d'exprimer et de manifester l'ascendance. La mère et la grand-mère, nous l'avons vu, était largement évoquées au cours de l'inventaire. Mais elles n'étaient pas les seules : le don effectué depuis le lit de mort laisse deviner l'établissement de liens d'élection d'autant plus étroits que les circonstances sont dramatiques. Cependant, dans le cas de son costume framboise comme pour la casaque* ancienne, la matière n'était pas l'élément central du don : celle-ci, soumise à l'usure, était condamnée à disparaître. Brigitte s'est attachée à conserver leur forme, en démontant les èses* pour en reproduire les patrons tout en les modifiant pour les adapter à sa propre morphologie. Ainsi, le costume n'était définitivement plus le même que l'originel mais il en conservait la trace et le souvenir. L'attachement à ces éléments retravaillés restait tout aussi fort, malgré le renouvellement des matériaux : il ne s'agit pas "d'affaires" mais bien d'héritage ou de legs. Comme le relève Anne Gotman, l'héritage, parce qu'il entretient une grande proximité avec la mort « constitue un élément totalisant, localisé dans le temps, dramatisé », « un événement où les rapports affectifs et symboliques sont à leur plus haut niveau d'idéalisation et de tension » [1988 : 9]. Hériter implique pour les héritiers, nous dit la

⁷⁹ Les rubans d'Arlésienne étaient principalement fabriqués d'abord à Krefeld, puis à Saint-Etienne. Voir à ce propos Chapitre 5, « 2. Tisser l'authenticité » en page 302.

sociologue, de se repositionner dans l'histoire familiale, de succéder aux projets de ses ascendants et de s'attacher à le transmettre aux successeurs à venir.

Il n'est donc guère étonnant de constater que Brigitte attribuait une place singulière aux biens hérités qui constituaient sa collection personnelle. Ceux-ci lui permettaient, en même temps qu'elle déplaçait leur histoire, de se positionner alternativement comme dépositaire et garante de la continuité familiale. Ce rôle de passeuse, par extension, rejoignait celui qu'elle entendait prendre dans le monde de la tradition en tant qu'érudite locale et présidente de groupe. Les pièces les plus remarquables, de son point de vue, étaient ainsi celles qui lui permettaient de dire la continuité. Ainsi, dans le discours de Brigitte, la forme et la matière étaient mobilisées alternativement lorsqu'il s'agissait de définir la valeur d'une pièce. Elle pouvait être ainsi "authentique", "d'origine", ou encore "ancienne", des qualificatifs toujours énoncés avec fierté. Ce qui comptait, c'était de pouvoir témoigner de la provenance : signes de l'ascendance, de l'attachement et de la transmission, les pièces remarquables de la collection privée devaient être anciennes, d'une manière ou d'une autre. Ainsi, les pièces textiles du costume relèvent tout à la fois du régime allographique et autographique. Je reprends ici la distinction goodmanienne entre œuvres allographiques et autographiques. Nelson Goodman, en proposant une réflexion sur les fondements de l'authenticité d'une œuvre, établit une opposition entre les arts autographes, pour lesquels la distinction entre l'original et une reproduction est significative ; et allographes, où le statut esthétique d'une œuvre n'est pas altéré [Goodman, 1968]. Les œuvres d'art, dans l'analyse de Goodman, ne sont pas distinguées en fonction de leur caractère sériel, singulier ou reproductible, mais selon les propriétés constitutives de l'œuvre : certaines résultent ainsi de la combinaison de signes sériels (comme l'écriture) et peuvent être ainsi exécutée par une autre personne que l'artiste, tandis que d'autres sont un signe en soi (comme un tableau) : l'authenticité, dans ce dernier cas, fonde la valeur de l'œuvre. Gérard Genette reprend ces catégories dans son ouvrage *L'œuvre d'art*, proposant d'affiner ces catégories mais surtout en démontrant que les régimes allographiques et autographiques ne s'excluent pas nécessairement [Genette, 1994] : certaines œuvres peuvent relever de l'une et de l'autre de ces catégories selon les parties considérées. Dans le cas qui nous occupe, nous voyons comment certains éléments du costume peuvent être valorisés dans leur entièreté (coïncidence entre la forme et la matière, comme un ruban ancien par exemple) ou pour certains de leurs aspects (une forme, une matière, ou simplement les manches dans le cas de l'èse* de Brigitte). Renvoyant à un objet idéal, ces pièces permettent d'entrer en relation avec les Arlésiennes d'antan en partageant une même coupe, une même allure lorsque la forme est modifiée en partie, tandis

que les matières anciennes offrent une mise en contact direct par l'entremise de la peau et des étoffes. Sensible ou immatérielle, la relation se déploie, se raconte et se donne à voir à travers les costumes que Brigitte sélectionnait avec soin à chaque occasion.

Recréer le costume disparu, confectionné par sa grand-mère couturière, c'est pouvoir évoquer dans un même mouvement l'habileté, le savoir-faire, le bon goût de la première, tout en reconstituant la silhouette, la démarche et la prestance de la seconde. Il s'agissait également, pour Brigitte, d'une façon de témoigner de l'ancienneté de sa famille dans la région, de son attachement aux traditions et de son rôle de passeuse au sein de la lignée : sa nièce, qui se costumait également, lui rendait visite pour bénéficier de son savoir. Car Brigitte réparait les accidents généalogiques, permettant ainsi au costume de perdurer en captant et redistribuant les héritages. Ainsi, si sa demi-sœur (avec laquelle elle ne partage pas la même mère) n'a eu accès ni aux objets ni aux savoirs du costume, Brigitte s'est attachée à prendre sa nièce sous son aile en devenant sa marraine de ruban. La grand-mère de son ami, qui a légué son ruban sur son lit de mort, n'a quant à elle pas eu de descendance féminine : en acceptant cet héritage, Brigitte s'est engagée à en faire perdurer la mémoire. Qu'ils soient portés ou non, les éléments du costume conservés dans les armoires de Brigitte témoignent ainsi de « l'épaisseur du temps » [Assier-Andrieu, 1987 : 10] qui la sépare de ses ancêtres connus ou plus lointains, mais aussi des membres des lignées dont elle a accepté le leg. Leurs goûts, compétences, ou simplement leur morphologie et de leur classe sociale sont rendus manifestes par leurs vêtements et accessoires qui constituent alors le témoignage de leur existence, mais surtout la perpétuation d'un mode de vie.

Que la mémoire familiale transite par des jupes, casaques* et jupons n'est guère étonnant : si l'on attribue aux objets ou meubles voire même aux paysages ou aux plantes le pouvoir de fixer le souvenir, au travers d'évocation d'ambiances ou de récits anecdotiques [*Ibid.*], le textile se prête tout particulièrement au témoignage du passage du temps, et notamment aux mémoires féminines auxquelles il est associé. Périssable, soumis aujourd'hui aux aléas de la mode, il ne semble pourtant pas, à première vue, être un véhicule privilégié de la transmission. Mais les tissus et le linge en particulier sont également le siège de l'intimité, réceptacle des humeurs corporelles et du souvenir de celles et ceux qui a pu le manipuler [Dassié, 2009]. Habituellement conservés dans les armoires, en proie à la « fossilisation domestique », les ouvrages faits mains des aïeules (notamment les trousseaux) « [donnent] à voir toute une lignée » [*Ibid.* : 134], où mères et filles apposent successivement leurs marques. Un héritage parfois disparate, aux pièces aujourd'hui esseulées ou disséminées, dont la

circulation et la transmission sont avant tout une préoccupation féminine. Mais cette transmission doit être doublée d'un discours, dont le linge est le support en même temps que la preuve : la fibre textile se prête au témoignage du fait de sa proximité avec le corps qui lui donne forme et l'habite [*Ibid.* p.138]. Ce linge, et notamment le trousseau, « représentait quelque chose d'essentiel » dans la vie des femmes qui, jusqu'à une époque récente, le composaient dans les campagnes françaises [Fine, 1984 : 157]. Comme le relève Agnès Fine, le trousseau renvoie à une culture féminine qui lie étroitement les femmes et ces textiles, car ils participent autant à dire leur accès à la puberté qu'à le conditionner. Faire le trousseau impliquait en effet l'apprentissage de pratiques pensées comme spécifiques aux femmes et nécessaires à l'établissement d'une *bonne* féminité, mais aussi d'adopter une certaine posture, des occupations spécifiques (broder plutôt que grimper aux arbres par exemple), de développer un rapport au temps singulier (ne pas rester sans rien faire)...La nature de ces textiles, étroitement associée au féminin et notamment à la manière de faire les femmes, perdure grâce aux récits qui en accompagnent la transmission. Si les Arlésiennes d'aujourd'hui ne confectionnent plus leurs trousseaux, elles sont néanmoins particulièrement sensibles aux histoires qui transitent avec les textiles anciens, leurs connaissances en matière de couture, broderie, dentelle, etc., renforçant ainsi leur capacité à lire la trajectoire de leurs aïeules à travers ces supports.

Les rubans et les fichus sont moins soumis aux variations de morphologie et de mode que les jupes ou les casaques*, ils sont également épargnés par les lavages et, plus précieux, se conservent avec plus de soin. Ils sont donc régulièrement chargés d'une émotion particulière et mobilisés pour les événements les plus importants. Mais ces pièces d'exception ont un autre rôle : elles accompagnent leurs détentrices au cours des événements les plus importants, devenant emblématiques de leur propre trajectoire d'Arlésienne. D'abord associées à la famille et à l'héritage, ces éléments exceptionnels du costume absorbent les expériences nouvelles auxquelles elles sont alors associées : leur valeur se renforce et elles deviennent alors des emblèmes de la destinée individuelle et familiale.

Alice, la jeune Arlésienne qui se préparait à la candidature au titre de Reine d'Arles, racontait ainsi avec émotion sa prise de ruban : sa grand-mère avait déjà prévu son costume alors qu'elle n'avait pas dix ans et l'importance de la journée pesait déjà sur ses épaules. Petite-fille de félibre, elle a eu l'honneur de lire la prière en provençal au cours de la messe. Mais il faisait très chaud dans l'église et Alice s'est évanouie :

Je me réveille, j'étais dehors, des gens touchaient mon fichu. Je les ai fait lâcher, et j'ai dit : « la prière ? – Quelqu'un d'autre va la lire. – Quoi ? » J'ai pris un sucre et j'ai lu ma prière.

Entretien, 2/04/2016

Alice a perdu deux fois connaissance au cours de cette journée éprouvante. Dans son récit, le fichu était omniprésent : menacé par la proximité et le toucher de personnes inconnues, elle le mentionnait avec la même émotion que la prière qu'elle avait le privilège de prononcer : tout aurait pu s'effondrer à cet instant précis. Et cela s'est confirmé pour le “bal des débutantes” l'année suivante. Elle désignait ainsi, comme de nombreuses jeunes filles, la Fête du costume qui fait suite à la prise de ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer : les jeunes filles ayant porté pour la première fois le costume de femme l'année précédente, en coton, sont présentées à Arles dans leurs plus beaux atours pour “confirmer” leur engagement à porter le costume. Alice me disait avoir beaucoup pleuré ce jour-là et se souvenait avec tendresse des larmes de sa mère tandis qu'elle pénétrait dans le Théâtre antique, le fichu de son arrière-grand-mère sur les épaules.

En tant que manifestation de la continuité généalogique, le costume revêt donc une valeur toute particulière aux yeux des Arlésiennes. Elles s'attachent à charger de symbolisme leurs tenues en vue des grandes occasions qui jalonnent leurs parcours : les pièces qu'elles choisissent deviennent alors de puissants signifiants. Les tenues composées pour un événement prennent la forme d'un tableau en pointillisme, à l'instar des intérieurs décrits par Véronique Dassié [2010] : dûment sélectionné, chaque élément est considéré par l'individu comme porteur d'un sens qui peut être révélé ou non selon le statut de ses interlocuteurs et interlocutrices. Mais il y a autre chose. Rappelons-nous du journaliste qui questionnait Camille Hoteman le jour de son élection. Il s'agissait de connaître la signification de son costume et la toute nouvelle Reine s'était empressée d'en révéler le secret, puisqu'il *devait* y avoir un sens. Ici, le costume se rapproche du vêtement de mode représenté analysé par Roland Barthes dans son ouvrage *Système de la mode* [1967]. En effet nous dit l'auteur, le vêtement, lorsqu'il est décrit et communiqué dans les magazines de mode, n'a pas de « bruit » : « il est tout entier *sens* » [*Ibid.* :30]. Ainsi, chaque élément d'une tenue est un signifiant qui se mêle aux autres pour s'inscrire dans un cadre bien plus large, celui de la Mode ou du monde (le signifié). Le vêtement, lorsqu'il est écrit – et donc décrit dans le magazine de mode – se voit accompagné d'une parole qui ajoute du savoir, fixe des points d'attention et permet des mises en relief. Le vêtement-écrit compose ainsi le système rhétorique ; la phraséologie (la mise en mot du vêtement-réel, le signifiant) n'évolue pas seule et induit une représentation du monde ou de la Mode. Ainsi le vêtement, lorsqu'il est écrit, s'éloigne de sa forme vivante : si, comme le relève

l'auteur, il est possible de dire « *les imprimés triomphent aux Courses* » ou « *une ganse fait l'élégance* » [*Ibid.* :41-51], c'est que l'on s'éloigne du simple code réel (ce qui est porté effectivement aux Courses par exemple) pour le charger d'une valeur nouvelle (sur des pratiques mondaines ou sur la Mode). Il est intéressant de relever que l'on retrouve une logique similaire dans le costume d'Arles : il est certes porté, montré, avec ses propres tendances et phénomènes de mode, mais il est aussi le support privilégié d'une mise en récit qui en dégage un sens. Mais il est une différence notoire cependant : ce sens ne doit pas être relatif à la Mode, qui, elle, reste la plupart du temps dans l'ombre du récit. S'il paraîtrait incongru pour une Arlésienne d'entendre sa Reine affirmer que « *les imprimés triomphent aux Courses* »⁸⁰, celle-ci doit néanmoins avoir *quelque chose* à dire sur son costume et c'est en ce sens qu'il faut saisir la question du journaliste. La réponse de la Reine lie étroitement les pièces choisies et la signification symbolique qu'elle leur confère. Ce faisant, elle participe à naturaliser le lien entre le costume et sa détentrice : le costume d'Arles doit avoir un sens pour celle qui le porte, un sens qui lui serait personnel et accessible à elle seule. Le système rhétorique, généralisé dans le costume d'Arles et largement relayé par la presse locale à l'occasion des élections, élabore donc une image singulière de la relation au patrimoine en Pays d'Arles. Le costume doit se déployer aux échelles individuelle, familiale et collective pour pouvoir s'exposer et être considéré comme *authentique*. Sans cela, le costume risquerait d'être un mensonge, une façade : en témoignent les nombreuses critiques que les Arlésiennes plus âgées adressent au plus jeunes, à qui elles reprochent de vouloir "faire les princesses". Entendue à de multiples reprises au cours de mon terrain, j'ai d'abord interprété cette remarque comme une mise en garde personnelle alors que je faisais mes premières sorties en costume. Mais cette sentence s'apparente davantage à un constat résigné des aînées face à certaines pratiques de leurs cadettes, qu'elles jugent sévèrement. En effet, la jeunesse aurait selon certaines vidé le costume des valeurs dont il serait le véhicule pour le limiter au paraître. Ainsi, Magali, Arlésienne depuis sa jeunesse et fraîchement retraitée, m'exprimait ses craintes : le costume d'Arles est très beau, ce qui explique sa vitalité par rapport aux autres costumes régionaux, mais c'est également ce qui causera sa perte puisqu'il deviendrait simplement l'occasion de "faire des jolies photos".

Cette quête du sens permet de neutraliser les dangers d'une recherche excessive de la parure, comme nous le verrons plus loin⁸¹. Mais elle permet également de faire du costume un élément constitutif de l'identité de l'Arlésienne en exprimant ses attaches familiales et

⁸⁰ Si la Reine ne parle pas de mode, elle en est néanmoins le centre et donne véritablement le ton au cours de son règne.

⁸¹ Voir Chapitre 3 « 3. Avoir du goût, avoir son goût » en page 195.

régionales, ses valeurs. Suivre ces éléments au fil des générations nous a permis de prendre la mesure de son importance pour exprimer les lignages et la continuité. Il nous faut à présent questionner son économie contemporaine, à travers le don et le prêt de pièces entre Arlésiennes.

2. Des pièces en mouvement : donner, c'est tisser

Si des éléments du costume circulent et sont transmis de façon verticale, suivant des liens de filiation, d'autres font l'objets de prêts ou de dons entre Arlésiennes de même génération partageant des relations amicales. Les objets donnés sont rattachés à la donatrice lorsque l'objet est exposé et raconté, comme nous le montrait Brigitte lorsqu'elle m'invitait à explorer avec elle le contenu de ses armoires :

Et puis j'ai ma superbe grenadine⁸² que m'a offert la dame de Cannes, la responsable du musée de D. : elle m'a sorti un carton de grenadines, plus belles les unes que les autres, et elle m'a dit « tiens, celle-là elle est pour toi ». Ah ! J'ai dit « tu es sûre ? »; elle m'a dit « oui, oui ». Donc c'est une marseillaise, hein. Marseillaise, parce qu'elle est à formes géométriques. Voilà. Les grenadines de Grenade étaient brodées.

Entretien, 30/05/2018

Brigitte était très fière de sa grenadine, un fichu de soie du XIX^e siècle essentiel au costume Napoléon III, mais bien difficile à obtenir de nos jours. Cela d'autant plus que ce contexte de don exceptionnel rejaillissait sur l'objet : c'était, en vérité, une pièce de musée destinée à être exposée. Son ancienneté et sa rareté lui conféraient un statut d'exception, d'autant plus que sa possession étaient également le signe d'une amitié prestigieuse – et donc des qualités relationnelles de Brigitte. Mais si les cadeaux exceptionnels marquent durablement celles qui les reçoivent, il apparaît que le costume s'inscrit dans une économie de relations particulièrement dense qui se matérialisent par l'échange, qu'il prenne la forme de prêt ou de don. Ainsi, des objets sont conservés comme traces d'une amitié, même s'ils ne sont pas forcément portés. Nous retrouvons cet usage du costume comme support de la mémoire intime dans la pratique, étudiée par Sylvie Sagnes [Sagnes, 2014], du don de poupées d'Arlésiennes miniatures. Celles-ci expriment des liens forts entre donatrice et donataire, tout en s'attachant à reproduire des costumes portés, ou le style d'une Arlésienne (celle à laquelle on rend hommage par la réalisation) pour en perpétuer le souvenir.

⁸² On appelle grenadine dans la région un châle en soie, souvent à décor broché. Très en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la grenadine est portée par les Arlésiennes avec le costume Napoléon III, et est étroitement associée à Marseille.

Prêter, donner, faire pour : différentes façons de se lier entre générations

Mon terrain a été fortement marqué par ma rencontre avec Violette, qui n'a pas hésité à m'inviter dans son groupe de couture dès l'annonce de mes recherches et de mon désir de prendre le costume. Violette n'était pas alors, à proprement parler, la présidente du groupe : il s'agissait de Denise, la doyenne, âgée de 83 ans. Denise était arrivée dans le costume un peu par hasard, selon ses dires : elle a pris la tête du groupe il y a une vingtaine d'années et se costumait depuis...une vingtaine d'année. Devant ma surprise, elle me racontait son parcours peu banal : son mari était ami avec le maire, qui, de son côté, voulait voir naître dans sa ville un groupe folklorique. Les deux hommes ont fait affaire sans penser la prévenir et Denise a ainsi découvert dans le journal qu'elle avait été désignée volontaire pour animer le groupe local, l'article donnant même rendez-vous "telle heure, tel endroit". Mais elle a accepté le défi sans sourciller et s'est formée en fréquentant des musées, visitant des expositions dédiées, mais surtout au contact de Mme Pascal. Denise était très investie auprès du groupe, mais, lorsque je la rencontrais, elle avait entrepris de passer petit à petit la main à Violette – tout en gardant néanmoins le dernier mot dans les controverses. Et, surtout, elle accompagnait et formait Gaëlle, 27 ans : fraîchement arrivée dans la région, cette dernière débutait dans le costume. Nous allons nous attarder ici sur la relation entre Denise et Gaëlle, mais aussi entre Violette et moi à travers les objets offerts ou prêtés, avant de considérer les échanges entre Arlésiennes de même expérience.

Gaëlle est arrivée en Provence il y a quelques années à peine et elle y a rencontré son compagnon. Elle a trouvé un poste d'agent municipal dans la médiathèque du village et avait de fait directement la charge de la documentation autour du costume d'Arles. C'était, me disait-elle, pour accompagner son conjoint mais aussi se sentir plus légitime dans son travail – qui lui plaisait – qu'elle s'est tournée vers le groupe de couture, qui lui permettait d'approfondir ses connaissances et de mieux comprendre l'attachement aux traditions. Denise l'a immédiatement prise sous son aile et l'initiait petit à petit. Le profil de Gaëlle se rapprochait du mien à de multiples égards. Nous avions peu de contacts avec le monde des traditions et donc un réseau réduit de personnes de confiance aptes à nous conseiller. De plus, nos armoires étaient peu fournies, tandis que nos maigres connaissances en matière de norme patrimoniale nous exposaient à de nombreuses difficultés. Fort heureusement, nous avons rapidement été prises en charge par des Arlésiennes plus âgées qui se sont attachées à nous former et à nous guider. Celles-ci, reconnues pour leur expérience en matière de costume, n'ont pas ménagé leurs efforts pour nous éviter des erreurs et faciliter notre travail :

Lorsque j'arrive au local cet après-midi, les adhérentes sont déjà à la tâche. Je trouve Violette en grande conversation avec une nouvelle recrue, Aude, la quarantaine. Celle-ci désespère de ses capacités de couturière, tandis que Violette la rassure : elle a déjà formé quatre ou cinq Arlésiennes dans son cas, tout est faisable ! Ne pas savoir coudre n'est pas un problème, en revanche, il faut faire : elle ne livre rien de fini. Violette, sans un mot, interrompt sa conversation et m'accueille en faisant glisser jusqu'à ma place un paquet sur la table, un petit sourire aux lèvres. Nous défilons le lendemain et elle me prête un fichu de tulle blanc brodé par une amie, tout en joignant au paquet le tissu de ma jupe à venir, qu'elle a fini de couper. Entre-temps, je déballe le contenu de ma valise, puisque j'ai amené mon costume du lendemain pour le monter à l'atelier. Violette reprère immédiatement la tarlatane⁸³, qu'elle repasse sans plus tarder. Mais elle est devenue trop « molle » et je n'ai pas pensé à prendre d'amidon : l'opération de montage du costume semble avortée car la tarlatane ne pourra jamais tenir. Alors que la tension est à son comble, Gaëlle entre justement dans la pièce, une tarlatane sous le bras : c'est également celle de Violette, qu'elle a porté quelques semaines plus tôt. Nous intervertissons les deux et nous pouvons monter mon costume. Pendant que Violette repasse, Gaëlle et moi sommes convoquées à ses côtés pour écouter ses conseils sur la tarlatane : nous devons nous méfier de celles qui « cartonnent » et les changer régulièrement. Intransigeante, Violette nous confie qu'elle ne « [s]'embête pas » : elle l'achète deux mètres à la fois et les découpe elle-même. C'est beaucoup moins cher et elle est tranquille. [...]

Je couds ma chapelle sur ordre de Violette, qui n'a pas apprécié que j'aie laissé, même invisibles, ses bords « franc-jeu »⁸⁴. A mes côtés, Gaëlle reprend la taille de sa jupe, tandis que Denise, sur sa droite, fixe des dentelles sur une chapelle (destinée à Gaëlle). Gaëlle me demande, presque en s'excusant, si j'ai réalisé moi-même la jupe de mon costume. Elle m'explique « Non, parce que moi aussi, j'en ai acheté une de déjà faite, mais, au moins, j'ai ça pour commencer. » Nous considérons la jupe : il faudra déplacer le crochet de fermeture. Les plis, elle ne sait pas les faire, me dit-elle, mais elle projette de réaliser sa propre cotonnade. Puis, tout sourire, elle se tourne vers Denise, lui tendant son découtite flambant neuf : « Tu vois, j'ai investi ! »

Journal de terrain, 14/09/2019

Il est bien difficile pour une Arlésienne qui débute de se lancer. Elle doit ainsi, avant toute chose, rassembler tous les éléments nécessaires à son costume. Les pièces principales (la jupe et la casaque*) correspondent à des morphologies précises et sont faciles à trouver de seconde main : ce sont celles-ci que Gaëlle a acquises en premier. Pour le reste, c'est grâce à la sollicitude des Arlésiennes plus expérimentées et donc à leurs armoires plus fournies que les débutantes peuvent compléter leurs tenues. Ainsi, pour chacune de ses sorties, Gaëlle empruntait à Denise un dessus de coiffe brodé, tandis que Violette lui fournissait les fichus de propreté. De mon côté, Violette m'a offert un faux-cul réalisé par ses soins, un dessus de coiffe qu'elle a brodé ; elle m'a prêté un caraco, une èse*, un fichu brodé offert par une amie et la tarlatane (dont elle n'a finalement jamais accepté le retour).

⁸³ La tarlatane est une étamine de coton blanche ou écru, pliée en pointe qui, sous le fichu de l'Arlésienne, fait office de « fichu de propreté » lorsque le costume est en soie (pour les occasions moins prestigieuses, l'on choisira un carré de coton blanc). Toutes les Arlésiennes ne considèrent pas la tarlatane d'un bon œil, certaines la qualifiant de « toile à beurre » en raison de son aspect cartonneux si elle est trop amidonnée.

⁸⁴ Sans ourlet ni surfilage pour bloquer les fils.

Il nous faut ici reconsidérer le statut du prêt, qui, dans le cadre du costume, est gage d'une grande confiance. Certaines se refusent même à le pratiquer aujourd'hui, suite à des pertes ou des circulations trop importantes. Ainsi, Isabelle, 62 ans, qui vivait du costume (elle tenait un dépôt-vente entièrement dédié) me confiait avoir beaucoup prêté, mais qu'on ne lui avait que peu rendu. Elle a décidé de cesser le jour où elle cherchait un ruban dans son armoire : jusque-là oublié, il a ressurgi subitement dans sa mémoire :

Il était à ma fille, elle ne l'aimait pas, le fond était blanc avec des motifs framboise. Six ans après, je m'en rappelle, et je me dis « Tiens, c'est vrai que tu as ce ruban, tu devrais le récupérer. »

Entretien, 28/08/2018

Mais lorsqu'Isabelle a contacté l'intéressée, celle-ci lui a reproché d'avoir tant tardé : elle ne savait pas où ce ruban pouvait bien être désormais. "On ne perd pas un ruban, il circule", concluait tristement Isabelle, qui n'était d'ailleurs pas en reste : elle possédait une formidable collection de rubans. Cependant, elle se souvenait des années passées dans un groupe folklorique (quitté depuis une dizaine d'années) et imitait avec une mine fatiguée ses anciennes adhérentes qu'elle habillait et auxquelles elle fournissait régulièrement des pièces :

« Et t'as pas un fichu plus beau ? » ; « Et tu ne pourrais pas me prêter un ruban ? » Et tu prêtes, et jamais tu ne revois. Alors aujourd'hui, c'est fini.

Entretien, 28/08/2018

Cette époque est révolue pour Isabelle, d'autant plus qu'elle s'est désengagée du cadre associatif, attristée par la posture des jeunes filles qui ne souhaitent pas devenir autonomes dans le costume. Selon Isabelle, elles refusaient par fénéantise d'apprendre à se coiffer seules, et la mobilisaient donc sans vergogne pour chaque défilé. Isabelle liait étroitement l'absence de respect pour la chose prêtée – et donc les sollicitations incessantes pour obtenir ses effets personnels – avec le manque de motivation pour apprendre : ces jeunes filles n'étaient pas vraiment de bonnes Arlésiennes et faisaient même parfois "n'importe quoi" au regard de la norme patrimoniale. Mais surtout, Isabelle n'avait pas de lien privilégié avec ces jeunes filles, qui lui demandaient directement des services : ils se présentaient alors comme un dû et non pas une faveur qui induirait une forme de reconnaissance. Dès lors, Isabelle ne pouvait pas tisser de relation avec ses adhérentes, car celles-ci ne reconnaissaient pas la valeur symbolique de ce qui leur était offert. Soit elles décidaient d'accaparer les biens pour elles seules, ne retenant que la valeur économique ou le prestige qu'elles pourraient retirer de ces possessions, soit elles les laissaient circuler sans préoccupation pour leur devenir. L'échange se trouvait donc dans une impasse.

L'atelier de couture de Violette et Denise était dirigé d'une main de fer, au regard de l'expérience d'Isabelle : moins nombreuses, les nouvelles arrivantes devaient faire preuve de leur motivation pour bénéficier de services comme la coiffure ou avoir accès aux biens personnels des présidentes. De plus, tout n'était pas accessible de la même façon : si la tarlatane passait si facilement de mains en mains, c'est que Violette l'achetait en gros et n'y effectuait aucune autre action de transformation que la découpe. Les biens plus précieux, comme les dessus de coiffe brodés et les fichus, étaient prêtés de façon individuelle : ce n'était plus la présidente qui mettait à disposition un matériau courant, mais une Arlésienne aguerrie qui formait au costume une jeune fille de son choix. Cette pratique tend à créer une relation de transmission, où l'Arlésienne la plus âgée prend la place de mentor pour sa cadette. Elle se porte garante de son costume en s'assurant du respect de la tradition et met à disposition pièces et savoirs pour prévenir tout bricolage. La relation privilégiée est affichée et donc connue de la communauté. Ainsi, en cas de faute, l'aînée sera jugée plus sévèrement que la cadette. Valérie, cadre de 47 ans, me faisait remarquer une fillette costumée en Mireille* au cours d'un défilé :

Je ne sais pas si tu as vu, mais il y a une petite, là, elle n'est pas costumée, elle est déguisée !

E.M. : - C'est-à-dire ?

Valérie : - Et bien, sa coiffe, c'est n'importe quoi là. Ce ne sont pas des ganses, c'est un nœud ! Son fichu, il se barre... Bref, c'est n'importe quoi. Mais bon, avant de dire, il faut savoir : est-ce que la mère a demandé de l'aide ? Si oui, à qui ? A-t-elle été donnée ? On ne peut pas savoir.

Journal de terrain, 6/05/2018

Valérie regrettait que les critiques soient parfois trop virulentes envers les jeunes mal costumées au regard de la norme patrimoniale. En effet, celles-ci ne pouvaient être tenues responsables et la faute incombait aux aînées qui avaient effectivement les savoirs, mais refusaient parfois de les transmettre. Pourtant, selon l'intéressée, il ne s'agirait ni plus ni moins que de leur devoir, pour "donner le goût" aux plus jeunes.

Ces échanges entre générations se trouvent également, avec une force particulière, dans le cadre des *Fèsto Vierginenco* et des Mireillettes⁸⁵, deux fêtes destinées à célébrer l'accession de jeunes et petites filles à une nouvelle coiffe. Dans les deux cérémonies, le Comité des fêtes d'Arles remet à la jeune fille un diplôme attestant de son engagement public à porter le costume. Pour les Mireillettes, fête destinée aux plus jeunes, des journées de formation précèdent pour que la candidate puisse apprendre l'essentiel de la tradition provençale (visite de musée, rencontre du règne...). Les candidates à la prise de ruban, elles, rédigent une lettre de motivation et devraient être âgées de 15 ans, célibataires et ne pas avoir d'enfant. Bien que ces conditions

⁸⁵ Voir également à ce propos Chapitre 4, «2. Les jeunes filles » en page 255.

ne soient pas formellement vérifiées, elles constituent un frein pour celles qui, ne les remplissant pas, voudraient vivre tout de même la cérémonie. La désapprobation des pairs suffit amplement. Laurène me donnait ainsi pour exemple une jeune fille qui, étant mariée, avait pourtant pris son ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer, soulevant une vague de protestations. Une autre, enceinte, avait longuement hésité : devait-elle mentionner son état ?

Finally, elle n'a même pas essayé. Et puis, qu'est-ce que tu veux faire ? Lui mettre un *malus* ? On ne peut pas interdire aux gens... Et puis, c'est pareil pour les Reines. Nicole Michel [élue en 1970] a démissionné un an après, parce qu'elle était enceinte. Du coup, ça a tout décalé. Dans les années 1970, en plus ! Tu imagines, ça a fait une brave histoire.

Entretien, 6/05/2018

Le récit de Laurène confirme la nécessité que les jeunes filles souscrivent, du moins en apparence, à un idéal de pureté virginale. Celle-ci est supposée témoigner de la vertu de la jeune fille et, par extension, de celle du territoire [Tersigni, 2021]⁸⁶.

Chez les Mireillettes comme chez les *Vierginenco*, toutes doivent sélectionner une marraine⁸⁷, qui s'engage à accompagner la jeune fille dans son apprentissage du costume. J'ai rencontré deux futures mireillettes : toutes les deux avaient déjà commencé, en juin, à réaliser leur costume pour décembre. Et, surtout, elles avaient choisi leur marraine, avec grand soin. La première, Marylise, 9 ans, fille de cadre dans la fonction publique et d'auto-entrepreneuse, n'a pas sélectionné n'importe laquelle : elle s'offre le luxe de la Reine, la seule par laquelle elle jure et avec laquelle ses parents sont amis. La seconde, Capucine, 9 ans également, est la petite fille de Marie-Laure, une habituée du groupe de couture. Aussi Capucine choisit sans surprise Violette pour marraine. Pas n'importe qui, donc, car les deux marraines ont une grande maîtrise du costume et ont la réputation d'être érudites sur le sujet. Dans les deux cas, la petite est enchantée de son choix et parle de sa marraine avec une grande admiration. Le costume est rapidement commencé, sous le contrôle de ladite marraine, qui fournit elle-même certaines pièces : Violette fait la cape, la Reine le tablier.

Elodie Bretagne, demoiselle d'honneur de Caroline Serre, racontait dans un entretien mené par Florie Martel en 2008 qu'elle a été trois fois marraine pour des *Vierginenco*. Pour elle, il s'agissait « de leur apprendre à être une Arlésienne, de passer de l'âge de petite Mireille,

⁸⁶ Sur l'association entre l'Arlésienne et le territoire voir Chapitre 8 « 2. L'Arlésienne et la Provence » en page 464.

⁸⁷ Ou un parrain pour les Mireillettes, afin d'insister sur la dimension familiale de l'événement et d'ouvrir aux jeunes hommes qui se spécialisent dans le costume.

de petite jeune fille, à femme⁸⁸ ». Cela passait par l'apprentissage de la couture, de la coiffure, et de la « base » : « savoir qu'on ne met pas un velours avec une mousseline », par exemple. Et, le grand jour, Elodie Bretagne constatait avec fierté : « elles avaient toutes quelque chose à moi », « c'était magique ». Les liens que l'on tisse avec sa marraine sont des liens particuliers, privilégiés. Si la jeune fille continue son cheminement dans le monde du costume, ceux-ci perdurent dans le temps et la marraine continue d'offrir tissus et conseils à sa pupille. Être marraine dans le costume implique des engagements forts pour les Arlésiennes qui acceptent ce titre. Alice me disait à ce propos qu'il pouvait même s'agir dans certains cas de « tenir le rôle » selon ses mots, de la mère lorsque celle-ci n'avait pas les compétences requises en matière de norme patrimoniale. Si c'est la jeune fille qui choisit habituellement sa marraine, cette dernière est bien souvent issue du cercle proche : Brigitte est ainsi la marraine de la fille de sa sœur, tandis que Marylise et Capucine choisissent des figures emblématiques de leurs groupes folkloriques avec lesquelles leurs mères sont amies. Le rôle de la marraine du costume est d'épauler, d'éduquer et d'accompagner la jeune fille tout au long de son parcours d'Arlésienne. Brigitte me racontait son expérience :

Alors ma nièce, elle m'a choisie parce que j'étais sa tante [...], parce que bon, elle a grandi sans moi, ma nièce, et que là elle passait le cap, où elle allait pouvoir porter de la soie, naninana, donc là c'était 2 ans de vie communes très intéressants, et donc elle m'a pris comme marainne. Voilà. Je lui avait offert un petit sacquet en argent, l'année d'après, une fois que ça a été fait aux Saintes [Saintes-Maries-de-la-Mer]. Pendant toute l'année on a travaillé sur la confection DU costume pour LA journée [rires], DU fichu, et voilà. Donc elle avait de l'héritage de sa belle-mère des choses de qualité, donc ça déjà, des rubans, c'était quand même bien, on a acheté le ruban *vierginen**, et voilà ! Et puis après, ma foi, je ne l'ai plus vue. Donc, Marion, c'est autre chose, je la connais depuis deux ans, mais je connais sa maman, mais, alors, Marion, c'est, elle m'a choisie, elle m'a choisie. Elle m'a choisie parce que je suis la présidente de l'association, au départ, hein, ça c'est la maman qui parle, et puis que je lui ai prêté mes costumes, mes cotons, parce qu'au départ elle n'avait rien, et que, bon, tu vois, elle a commencé, le baptême, ça a été ça, quand même, sa première grande sortie, ça a été ça, il faut l'assumer [elle me montre un photo où Marion pose, habillée en fiancée pour un événement organisé par Brigitte : elle tient le rôle principal]. Donc on a confectionné le costume, je lui ai prêté, on a fait la passe beaucairoise, elle a tenu le rôle de la fiancée très bien, elle a appris, elle est passionnée d'histoire, donc bon. Ça aide. Donc, voilà, et puis, là pour la Roque d'Anthéron, comme j'ai la conférence samedi, on m'offre samedi, dimanche et lundi d'hébergement, j'ai demandé à venir avec ma fieulle parce que, elle sera sur place dimanche matin, ce sera plus facile de la préparer. Et elle est ravie de venir avec moi. À Aimargues, on a fait pareil, je suis allée dormir chez les parents de ma belle-fille, elle est venue avec moi le samedi, elle a été ravie, voilà. Alors j'ai un peu la fille que je n'ai jamais eu, parce que j'ai eu deux garçons, et puis elle, elle se régale, quoi.

Entretien, 14/10/2018

⁸⁸ « Elodie Bretagne, demoiselle d'honneur de Caroline Serre fait part de ses impressions quelques mois après son élection », Florie Martel pour le Museon Arlaten, 14/0/2008, PV-08-10-14.

Brigitte regrettait le manque d'investissement de sa nièce dans le costume qui a conduit la relation de marrainage dans une impasse. Avec Marion, en revanche, les liens étaient très étroits, et il appert dans sa description que les dons matériels réguliers se sont doublés d'un investissement symbolique fort pour marquer la continuité : les invitations aux événements officiels, la mise en avant à ses côtés de la jeune fille et même son assimilation à sa propre descendance...

Cette relation n'est pas sans évoquer les relations de marrainage à l'œuvre dans notre société contemporaine. Agnès Fine a consacré un ouvrage sur le parrainage et le marrainage en Europe [1994]. L'anthropologue y explore les relations tissées par la parenté spirituelle fondée par le sacrement du baptême. Les parrains et marraines ont pour tâche de préparer l'enfant au mariage, de l'accompagner, mais ont aussi une vocation de protection, notamment en cas de défaillance parentale. Ainsi, la relation entre un ou une filleule et les parrains et marraines est privilégiée, comportant un engagement fort : celui de prêter une assistance morale, de tisser des liens avec l'enfant et de l'accompagner. Cette relation, qui s'apparente à une « parenté complémentaire » [*Ibid.* : 159] ne la supprime pas, elle s'établit au niveau spirituel et permet parfois la transmission de certains traits, notamment moraux ; tandis qu'elle se manifeste par l'offre régulière de cadeaux. Dans le cas des Arlésiennes, cette relation est quelque peu différente. D'abord, elle ne se déploie que dans le cadre des traditions : la marraine accompagne sa filleule dès sa prise de coiffe et s'engage à lui prêter assistance jusqu'à ce qu'elle puisse être autonome. En cas d'abandon, comme dans le cas de la nièce de Brigitte, les liens s'étiolent et la relation est menacée. Mais il existe des similitudes. Ainsi, les parrains et marraines sont censés « refaire l'enfant » [Fine et Martial, 2010 : 125] à l'occasion du baptême et jusqu'à sa puberté (parfois physiquement : perçage des oreilles, etc.). Dans le cadre du costume, l'Arlésienne façonne également sa filleule, en lui fabriquant sa première tenue de Mireille* ou d'Arlésienne, en la coiffant, puis en lui prêtant ses propres affaires. Les pièces offertes n'escomptent aucun retour matériel : c'est bien une relation qui est ici médiatisée, mais aussi un héritage spirituel. À l'occasion de ses premiers pas dans le costume, la filleule choisit avec sa marraine ses tissus, imagine ses premières tenues, tout en découvrant les normes du costume. Elle apprend ce qu'elle peut porter et ce qu'elle doit éviter. Ce sont donc ses débuts dans le monde de la coquetterie, de l'élégance, de la parure qu'accompagne la marraine de costume, ce qui n'est pas sans rappeler la marraine baptismale décrite par Agnès Fine [1994].

La filleule choisit la plupart du temps sa marraine. Elle pose son dévolu sur des femmes reconnues localement pour leurs savoirs, dans l'entourage proche de ses parents ou dans son

groupe folklorique. Il est intéressant de constater qu'ici, le but du *marrainage* n'est pas de renforcer à proprement parler des liens entre les adultes par le comérage, mais bien de valider et augmenter des liens entre une jeune fille et une femme de son entourage, dont on espère que l'expertise rejaillira sur sa filleule. En ce sens, le fait de porter des éléments conçus, façonnés par sa marraine donne à voir à l'ensemble de la communauté la force de ce lien, tout en médiatisant la relation de responsabilité de cette dernière : elle est la garante du costume de sa filleule et sera jugée pour celui-ci.

Cette coopération entre Arlésiennes de générations différentes est essentielle pour intégrer des jeunes filles à la communauté du costume. Les débutantes n'ont en effet que des armoires peu fournies, tandis que leurs ressources, savoirs et réseaux sont limités. Sous la protection de leurs marraines, elles bénéficient de pièces appropriées à chaque occasion, tout en restant sous bonne garde. On retrouve ici, avec de nombreuses nuances toutefois, la dynamique constatée par Natacha Baboulène-Miellou dans les relations artiste-modèle [Baboulène-Miellou, 2016]. L'anthropologue décrit des hommes façonnant le « corps-image » de femmes [*Ibid.* :17] à leur propre goût, ces dernières devenant des « créatures » et se pliant de bonne grâce aux désirs de leurs créateurs et tentant même de les anticiper. Ces relations, profondément asymétriques, participent à faire de la créature une « puissante apparition » faisant l'unanimité auprès de ses destinataires. Cependant, « pour que la création réussisse, pour que la magie du spectacle fasse son effet, il faut que la créature paraisse aussi “naturelle” que possible, afin que l'idéal s'anime, prenne vie, prenne chair » [*Ibid.* :76] : la figure ainsi produite ne doit porter aucune marque de transformation et se donner à voir publiquement. Les marraines qui façonnent leur filleule en s'attachant à composer leur apparence – qui signifie dans un même temps leur moralité⁸⁹ - s'éloignent pourtant des créateurs sous plusieurs points. En premier lieu, parce qu'il s'agit d'une action sur des femmes⁹⁰ par des femmes, qui ont ainsi le monopole et le contrôle total de l'image de l'Arlésienne qu'elles entendent produire collectivement⁹¹. De plus, en s'inscrivant dans un réseau de dons et de prêts, la filleule tend à ressembler à sa

⁸⁹ *Ibid.* :161. Natacha Baboulène-Miellou n'est pas la seule à relever l'étroite correspondance entre la beauté féminine et une moralité conforme aux exigences de l'époque. Voir à ce propos Détrez, 2002. Yvonne Verdier, dans son travail autour des couturières qui façonnent les jeunes filles à Minot [1979] souligne également ces ponts entre féminité, art de la parure, et moralité.

⁹⁰ Pour l'instant, un seul parrain a été porté à ma connaissance. Il représente, avec un autre jeune homme, une nouvelle catégorie de savants du costume, acceptée par les Arlésiennes du fait de leur masculinité considérée comme dégradée, au profit d'une certaine forme de féminité. Ces deux jeunes hommes sont en effet régulièrement ramenés à leur homosexualité – attestée et revendiquée pour l'un, ou au simple état de rumeur pour l'autre – qui justifierait leur présence et leur autorité dans un monde aujourd'hui exclusivement féminin. Aussi, je ne prendrai, pour cette analyse, que le cas des marraines.

⁹¹ Sur les jeux de regards dans le cadre du défilé, voir Chapitre 7, « 2. Se donner à voir » en page 410.

marraine, portant les mêmes vêtements – nous avons déjà discuté de l'importance de contacts corporels prolongés à travers bijoux et vêtements – et héritant de ses effets d'Arlésienne après sa mort. Ici, la tradition se transmet en adoptant les formes des relations de parenté, reprenant ses classifications et établissant des liens particulièrement solides entre les personnes. Elle tend à donner l'illusion d'une continuité naturelle à des places, des positions et des relations, tout en masquant la nature de ce qui circule par l'entremise de ces liens : des manières de faire, de se vêtir, de penser le costume...

Je rencontrais Nathalie, secrétaire, au cours du pèlerinage des gardians* à Lourdes. Cette quinquagénaire originaire des Alpilles participait au défilé avec un costume réalisé par ses soins. Cependant, elle me faisait remarquer, tout en marchant, qu'elle portait son châle différemment des autres : il était "droit", à l'inverse de la majorité qui le plie habituellement "en pointe". C'était, me disait-elle, en souvenir de sa marraine, qui le positionnait ainsi et "qui me l'a toujours mis comme ça". Tout en me désignant sa chapelle, Nathalie ajoutait que sa marraine était morte très récemment, et, qu'en son honneur, elle portait donc "ses *vièstis*" [vêtements]. Donner, comme prêter ses vêtements, est une façon de transmettre un héritage, tant spirituel que matériel. Mais les objets ainsi offerts permettent aux filleules de redoubler les relations établies avec leurs marraines, en ouvrant la voie à une ressemblance. La jeune fille porte alors la marque de sa marraine : des connaissances, des manières de faire, mais aussi une certaine allure induite par les techniques d'apprêt et des pièces reçues et conservées ; elle-même transmettra à son tour tout cela, lorsqu'une petite fille l'invitera, à son tour, à être sa marraine. Ainsi, Brigitte me confiait avoir "une tradition de [sa] marraine", qu'elle préférait à son tour : elle posait le ruban de ses *viergines* sur la jetée des Saintes-Maries-de-la-Mer, face à la mer.

Mais suivre les objets et leur circulation nous permet également de découvrir des dons d'une autre nature, qui, cette fois-ci, scellent des relations d'affinité entre des Arlésiennes de même statut. Ces échanges horizontaux témoignent d'une certaine affection, mais aussi de la reconnaissance d'un statut dans le monde du costume. Capter des dons, des prêts ou même des ventes, c'est être une Arlésienne bien insérée dans "le monde des traditions", tandis qu'offrir, prêter ou rendre, c'est également une façon de tisser des liens avec celles que l'on estime.

« Le prix de l'amitié » : offrir et recevoir

Je retrouve Violette et Victor, son mari, pour une journée à l'ancienne dans le village de B., avec des membres du groupes et quelques amies à elle. Il y a Suzanne et son époux, Pierre, et Miranda, que Violette connaît bien : les trois font partie d'un autre groupe folklorique avec lequel elle entretient des relations étroites. Nous sommes également en compagnie de Françoise et de Marc

(son mari), ainsi que de Solange et Christelle, de notre groupe de couture. Après le défilé du matin, nous nous rendons dans un café pour bénéficier du repas offert par la mairie aux groupes costumés : aujourd'hui, c'est une gardiane de taureau. Mais Pierre et Suzanne nous quittent rapidement, pour faire la sieste – il faut dire que la chaleur écrasante n'arrange rien. À leur départ, Violette se penche discrètement vers Françoise, et murmure :

« Elle m'a donné un fichu rouge.

- Alors ?

- Il est magnifique. Il est à la voiture, je te montrerai. Quand je lui ai demandé le prix, elle m'a dit "Ton amitié". Alors moi, à ce tarif-là, je veux bien ! »

Alors que l'assemblée s'extasie, considérant que Violette est décidément bien chanceuse, la discussion glisse vers le souvenir d'un autre don, cette fois-ci de Miranda à Violette. Miranda habite à F., village d'où est originaire Violette : elle y est couturière. Pour ses soixante, ou cinquante ans – la mémoire des deux amies fait ici défaut – Violette souhaite se costumer. Elle va donc montrer sa tenue à son amie Miranda, afin d'avoir son avis. Celui-ci est sans appel :

« Tu ne vas pas mettre ça, quand-même ! C'est triste ! »

Ça, précise Violette, c'est une jupe noire, mais c'est la seule qu'elle possède à l'époque. Miranda lui dit de ne pas bouger : elle a une jupe là-haut, qui fera très bien.

« D'ailleurs, précise Violette, je l'ai toujours cette jupe, elle est magnifique.

Miranda : - Et moi je regrette de te l'avoir vendue. Enfin, je ne sais pas, toutes mes tenues ont rétréci dans l'atelier, je ne comprends pas [*rires*].

Victor : - Ah ! Moi, Violette, elle rétrécit mes pantalons pendant la nuit.

Violette, qui reprend le récit : - Enfin, elle est un peu trop grande. Alors elle me dit "Ce n'est rien, il faut juste reprendre à la taille et raccourcir en bas." Et nous voilà, à 19 heures, à faire ça. Je lui ai dit "Mais tu es folle ! On ne va pas faire ça maintenant !" "Oh, c'est trois fois rien, qu'elle me répond." Résultat, Victor, à 21 heures, il est parti manger chez la voisine. »

Journal de terrain, 28/05/2018

Nous sommes en présence de deux configurations qui n'ont *a priori* pas grand-chose en commun : tout d'abord un don, présenté comme tel, qui ne demandait rien en retour qu'une relation amicale. De l'autre côté, un prêt qui est devenu ensuite une vente entre deux amies de longue date. Pourtant, Violette étabissait un lien entre ces deux événements, puisque le récit du premier entraînait la remémoration du second en présence de la principale concernée sous la forme d'un récit joyeux qui mettait en avant l'aspect aventureux de leur entreprise. Elle racontait à nouveau cette anecdote au groupe de couture, quelques mois plus tard, sans Miranda. En quoi ces deux éléments sont-ils comparables et nous renseignent sur le statut des pièces du costume ?

Le premier écueil est ici la définition des termes. Peut-on parler d'échange, et, surtout, que nous révèle cette association faite par Violette de la circulation des objets dans la communauté ? Mauss ne définit pas vraiment le don dans son texte fondateur, si bien que la frontière avec l'échange, semble floue⁹². Alain Testart [1997] différencie quant à lui trois modes principaux de transfert : le don, qui est caractérisé par l'absence de retour nécessaire ; l'échange, ce qui signifie ici fournir une chose et recevoir un équivalent dans un cadre ordonné ;

⁹² Comme le relèvent, par exemple, Alain Testart [1997], Alain Caillé [2005], ou Jean-Pierre Albert [2011].

et enfin un transfert « *qui est dû en raison d'une relation statutaire de dépendance* » [Ibid. :54]. Si l'on analyse la première situation selon les définitions de Testart, elle relève sans conteste du don : un objet est transféré sans contrepartie nécessaire, du moins d'un point de vue matériel. Dans le second cas, il y a d'abord un prêt, non sollicité, puis une vente de ce même objet, qui n'est pourtant pas considéré par Violette comme une marchandise, bien au contraire. Cette dernière configuration est très bien analysée par Testart, qui explique :

« Supposez que vous voyiez chez un ami un objet qui vous plaît follement et que vous lui proposiez de l'acheter. Peut-être refusera-t-il carrément de s'en départir ou au contraire accèdera-t-il à votre demande, quelle qu'en soit la raison d'ailleurs, par amitié pour vous ou parce qu'il a juste besoin d'argent en ce moment. S'il accepte, vous le remercerez chaleureusement, avec le sentiment qu'il vous aura fait un beau cadeau. Pourtant, il ne vous a pas donné l'objet, vous le lui avez acheté. Où réside l'élément de don dans cette affaire ? Dans le fait qu'il n'était pas tenu de vous le vendre : l'acceptation du marché que vous lui proposiez constitue le don, le marché en lui-même consiste en un achat et non en une donation. La plupart des échanges sont ainsi, ils combinent l'échange *des choses* avec une offre *de marché*. » [Ibid. :48]

Si Violette se sentait chanceuse, c'est bien parce que quelque chose lui a été offert : la possibilité d'acheter cette jupe. Celle-ci est permise par l'existence d'une « relation personnelle et privilégiée sans laquelle l'échange n'aura pas lieu » [Ibid. :49]. L'objet demeure d'ailleurs indissociable de son ancienne propriétaire et de l'histoire de son échange. Les objets prêtés, échangés ou offerts sont, dans le cadre du costume arlésien, chargés du souvenir de leur ancienne propriétaire lorsque ces transactions sont effectuées dans le cercle restreint amical. La pratique du prêt et du don entre Arlésiennes de même génération est particulièrement courante. De même, les Arlésiennes s'appliquent à signaler quels éléments de leurs tenues ont été offerts, et par qui, lorsqu'elles les revêtent. Ces récits participent à souligner l'importance et la fréquence de ces échanges pour la communauté. Or, nous avons pu voir dans ce chapitre que les objets associés au costume présentent une dimension relationnelle forte, permettant de dire les liens familiaux et affinitaires. Je proposerai ici d'aller plus loin dans cette affirmation en faisant l'hypothèse que les dons entre amies témoignent de l'importance que la pratique costumière occupe dans la vie des Arlésiennes, qui partagent un espace de sociabilité riche où l'échange régulier de biens matériels fonde, consolide et caractérise les relations entre femmes

d'une même classe d'âge, tandis que ce sont des échanges de services et de savoirs qui sont généralement associés entre générations différentes, une aînée accompagnant sa cadette.

Pour mieux comprendre tout l'intérêt de ces échanges pour les Arlésiennes, il faut nous pencher plus en détail sur le statut de ces biens qui se donnent, s'échangent et se prêtent, mais aussi sur ce qu'ils gagnent au cours de ces transferts. Ils laissent ainsi entrevoir que la pratique costumière est une pratique qui n'est pas solitaire, tournée vers soi, mais qui, au contraire, s'appuie sur une constellation de réseaux d'amitiés et d'entraide localisés se matérialisant par les dons, leurs récits et le port régulier des objets offerts. Ces objets ayant circulé participent à l'établissement d'une culture matérielle singulière, dans un contexte où la possession, ou l'absence de possession de biens costumiers fonde en partie les statuts des Arlésiennes. La culture matérielle peut être entendue comme « ce segment de l'environnement biosocial de l'humanité qui a été intentionnellement façonné par les êtres humains selon des plans dictés par la culture. » [Schlereth, 1985 : 22]⁹³. Elle désigne, nous dit Thomas Schlereth, un processus nous permettant d'accéder à une signification culturelle, celle-ci étant médiatisée et matérialisée par un objet [1993]. Les pièces du costume, en circulant, façonnent et renforcent un réseau, mais ils parent aussi les corps et forment *l'Arlésienne*. Car, comme le soulignent Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, « les objets ne peuvent pas être non plus réduits au seul médiateur des relations sociales, [...] voire à n'en être que la métaphore » [2005 : 91] : les objets, étant pris dans les relations sociales, y participent également. Dans le cas qui nous occupe, le contenu des armoires, les costumes que l'on porte et les récits qu'on déploie autour des éléments du costume donnent à voir l'importance de ces biens dans la construction de soi comme Arlésienne et son positionnement dans la communauté.

Car posséder, c'est pouvoir donner ou prêter. C'est donc pouvoir rentrer en relation d'échange avec d'autres Arlésiennes. Suzanne offrait ainsi un superbe fichu rouge à Violette, qu'elle connaissait bien : elles se rencontraient et échangeaient lorsque Violette visitait le groupe de couture auquel Suzanne appartenait. De plus, Violette, en tant que présidente du groupe de la ville de I., était reconnue pour la justesse de ses costumes et son caractère pétillant. Aussi, il n'est pas étonnant que Violette ait capté ce don, qui manifeste la reconnaissance dont elle jouit dans la communauté. D'ailleurs, ce don s'accompagne d'une sollicitation d'amitié. Reprenons ici la définition de Jean-Pierre Albert :

⁹³ « that segment of humankind's biosocial environment which has been purposely shaped by people according to culturally dictated plans », ma traduction.

« Un don serait la cession d'un bien (plutôt symbolique) au bénéfice d'une personne en particulier pour qui il a du sens (ce qui tend à exclure des dons sous forme monétaire) ; le receveur éprouverait alors un sentiment de dette à l'égard du donateur et, pour autant qu'il accepte l'offre de lien qui lui est faite, répondrait par un contre-don différé et différent (rendre aussitôt un bien semblable revenant à refuser le don). Il s'agit donc d'une forme de relation très spécifique qui engage fortement les parties en présence et, en conséquence, peut ou non être tenue pour désirable. » [Albert, 2011 : 17]

Ici, ce qu'il faut retenir, c'est que l'enjeu du don réside « dans la dimension symbolique » [*Ibid.*, p.15] : le don manifeste, tisse des relations et lie les individus qui échangent. Et c'est pour cette raison que les pièces du costume sont particulièrement adaptées à ce mode de circulation, qui charge les éléments neufs d'une signification nouvelle : si la valeur de la pièce ne réside pas dans son ancienneté, elle manifeste en revanche des amitiés bien vivantes, dont elle conservera le souvenir. Dans le cas de Suzanne présenté ci-dessus, il s'agissait d'une relation naissante, qui s'est confortée grâce à cette attention.

J'ai pu constater que les Arlésiennes les plus reconnues par la communauté étaient les destinataires de nombreux présents, donnant parfois lieu à des échanges mis en scène au cours de cérémonies officielles. Prenons par exemple le discours prononcé par Nathalie Chay, XIX^e Reine d'Arles, le jour de la dernière Fête du costume de son règne. Elle passait alors officiellement le relais au vingtième règne d'Arles et rend un hommage vibrant à ses Demoiselles d'honneur :

« Afin que le souvenir de ce règne qui aujourd'hui prend fin comme il a commencé, dans l'harmonie, reste à jamais vivace, j'aimerais vous offrir deux cadeaux. Ceux-ci ont été réalisés par deux personnes qui, à différents niveaux, ont beaucoup compté pour moi durant ce règne. Permettez que je profite de l'occasion pour leur dire un petit mot. L'une est ma petite main adorée, ma couturière Ghislaine Soler. Gisou, je tiens à vous dire combien votre soutien a compté et combien je vous suis reconnaissante de tout ce que vous avez fait pour moi. L'autre personne est une amie chère à mon cœur qui a été présente à mes côtés depuis le début, et pour cause, puisqu'elle était ma marraine pour l'élection. Cette personne, c'est Sandrine Rozière. Sandrine, merci de ton soutien et de ton réconfort, de ta discrétion et de ton amitié. Mes chères Demoiselles d'honneur, recevez ces cadeaux comme le symbole de notre unité et de notre harmonie, sachez qu'ils ne sont rien comparé à tout ce que j'ai reçu de votre part, toute l'affection et toute l'amitié qui resteront à jamais dans mon cœur. »

Discours, 06/07/2008⁹⁴

⁹⁴ « Fête du costume », PV-080706-Mepg-01, Arles, Collection du CERCO.

Des petites filles en costume de Mireille* remettaient aux destinataires les cadeaux en question : des pochettes brodées et des portraits en costume. En retour, Nathalie Chay recevait des bouquets de fleurs, ainsi que deux livres (sur le règne et sur l'histoire d'Arles). Ici, les cadeaux offerts par la Reine à ses Demoiselles d'honneur sont une reconnaissance de leur parcours commun et de leur statut. En effet, celles-ci sont parfois en retrait vis-à-vis de la Reine, mais leur présence est régulièrement valorisée par la tenante du titre, qui pointe l'importance du soutien mutuel dans le règne. Mais le plus intéressant, c'est que ces présents s'inscrivent dans une histoire à double titre : il y a d'abord celle du don, chargée de prestige car au cours d'une cérémonie importante qui marque la fin de l'aventure commune ; et celle de leur création, qui est le fait du réseau de la donatrice. D'autres présents peuvent être plus discrets, mais témoignent du soutien et de l'admiration des Arlésiennes envers le règne. Ainsi, au cours d'un vide-commode dédié au costume, une bijoutière a vu passer la mère de la XXII^e Reine, Mandy Graillon, près de son stand. Elle l'interpellait aussitôt pour lui remettre une paire de boucles d'oreilles qu'elle avait réalisée spécialement pour Mandy, s'inspirant d'un costume qu'elle avait porté. L'interaction ne s'est guère prolongée. Cathy, la mère de la Reine, s'est engagée à transmettre les boucles tandis que la vendeuse reprenait sa place derrière son étal. Ici, ces dons symbolisent la reconnaissance d'un statut, la gratitude, le remerciement pour un investissement.

Les objets que l'on offre, que l'on prête ou que l'on échange dans le cadre intime semblent donc capables de représenter la relation dont ils sont le produit et le témoignage, tout en étant marqués à la fois par le statut de la donatrice et de la donataire au moment de l'échange. La capacité particulière des objets à soutenir le récit biographique a été identifiée par Janet Hoskins [1998] qui constate sur son terrain la plus grande facilité des individus à se raconter par le biais d'objets domestiques. Il apparaît que les Kodi, qui vivent à l'est de l'Indonésie (sur l'île de Sumba) voient dans certains des objets qui les entourent des médiateurs privilégiés, qui peuvent être les supports de la mise en récit de leur existence, définir leur identité personnelle et exprimer leur identité sexuelle. Ainsi, dit-elle,

« In a way, the object become a prop, a storytelling device, and also a mnemonic for certain experiences. » [*Ibid.*:4]

Dans le contexte kodi où la société est « *overgendered* » [*Ibid.* : 15], les récits autour des objets, notamment domestiques, permettent d'exprimer la dualité idéale qui affecte et structure la vie des hommes et des femmes et parfois de la critiquer. Les objets domestiques, les usages qui en sont fait et leur narration participent activement à la construction de soi, permettant de plus

d'exploiter la distance ainsi créée pour construire véritablement un discours, une fiction personnelle et réflexive :

« Their [Kodi's] stories reveal part of themselves attached to the biography of an object, elaborating its history and its characteristics in order to better understand their own needs and desires ». [*Ibid.* :21]

Les pièces du costume, lorsqu'elles sont échangées, se chargent d'une valeur nouvelle : elles portent en elles la trace, la marque de la relation qui permet leur mise en mouvement. De plus, ces pièces, qui sont généralement neuves et manufacturées par les donatrices, se trouvent augmentées par la valeur du travail qui a été effectué. Comme le souligne Jane Schneider, les objets gagnent en valeur sentimentale au fil des usages, peuvent matérialiser certaines réalités sociales ou encore se charger de significations personnelles au fil de leurs carrières. De plus, dans le cas des vêtements façonnés, « les artisans apportent de la beauté – un autre élément dans la capacité du tissu et des vêtements à insuffler de la vitalité aux personnes et à élargir leur monde social. » [Schneider, 2006 : 205]⁹⁵. À ce titre, il n'est guère étonnant que la grande majorité des pièces échangées dont j'ai eu connaissance sur mon terrain soient des créations nouvelles, encore exemptes de charge historique⁹⁶ mais réalisées par les donatrices. Il s'agit alors de présents d'une valeur économique limitée, mais témoignant d'un fort investissement personnel. Par le don ou l'échange, les Arlésiennes créent du sens pour un costume qui ne profite pas encore des facultés langagières de l'ancien : pour exprimer ses appartenances et son lien au patrimoine, il faut donc leur conférer des valeurs nouvelles.

Le vêtement, du fait de sa nature particulière, au plus près du corps, possède le pouvoir d'exprimer et d'intensifier les relations dont il est le produit . Il s'agit pour les Arlésiennes de façonner de toutes pièces ce qui fonde selon elles *l'authenticité* des nouveaux éléments du costume. Neufs, donc complètement exempts du poids de l'histoire et de sa charge positive, ils gagnent leur valeur grâce aux liens qu'ils symbolisent et médiatisent. Leur port est valorisé, et permet de faire du costume un élément signifiant, support d'une mise en récit de soi au même titre que l'ancien. *L'authenticité* du costume, estimée par les Arlésiennes, doit se loger dans sa matérialité tout autant que dans sa forme : ses pièces ne sauraient être de simples objets créés par une Arlésienne solitaire, mais se doivent d'exprimer un réseau complexe de relations et

⁹⁵ « artisans contribute beauty - another ingredient in the capacity of cloth and clothing to infuse persons with vitality and widen their social world », ma traduction [Schneider, 2006 : 205].

⁹⁶ Les échanges (dons ou vente) de pièces anciennes dans le cadre de relations amicales qui m'ont été relatés sont plus rares, et concernent majoritairement le règne ou des cadeaux d'anniversaire prestigieux (3 cas).

d'interdépendance dont la tradition serait le ciment. Le réseau est alors au cœur de la pratique patrimoniale, le port d'un fichu ou d'un ruban permettant de dire les liens autant que de les renforcer. Mais les éléments textiles qui constituent le costume ne circulent pas uniquement par don, prêt ou héritage. Il existe également un marché du costume, avec ses professionnelles et ses espaces dédiés. Si la plupart des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer ne valorisent pas ce mode d'acquisition, toutes y ont néanmoins recours.

3. Acheter son costume

Nombreuses sont celles qui ont fait du costume leur source principale de revenu ou une façon de compléter des aides sociales ou leur retraite. Cécile était une coiffeuse retraitée et présidente d'un groupe de couture. Quelques semaines après un entretien avec elle à son domicile, je la retrouvais par hasard tenant un stand à un vide-commodos d'Arlésienne. Ces événements, très prisés par les plus passionnées, permettent d'obtenir des pièces anciennes ou plus récentes, de vider ses armoires (pour réinvestir aussitôt l'argent ainsi gagné dans d'autres pièces) ou de flâner en quête d'une heureuse trouvaille. Cécile était accompagnée de son mari et proposait à la vente des chapelles de sa création, conservées sous plastique, un ruban bleu marine ancien, des bijoux ainsi que quelques accessoires (sacs, châles...). Elle m'accueillait avec un grand sourire – les affaires étaient bonnes ce jour-là – et elle me proposait de rester un peu. Sur ces entrefaites, un couple est arrivé et demandait à parler avec Cécile.

La dame, âgée d'une quarantaine d'années environ, explique avoir trouvé des rubans dans son grenier, jusque-là oubliés. Elle raconte avoir récemment hérité de sa belle-sœur, ancienne Demoiselle d'honneur, ou quelque chose comme ça : très éloignée du monde du costume, elle connaît très mal la passion de la défunte et son investissement dans le costume. D'ailleurs, elle aimerait vendre ces rubans, mais n'a aucune idée de leur prix : aussi est-elle venue au vide-commodos, espérant avoir une estimation. Cécile devient subitement très grave. Elle m'intime de me rapprocher : « Viens là, toi, c'est bon pour ta thèse ». Puis elle se penche vers son interlocutrice, en baissant la voix : « Je ne sais pas, il faudrait voir. Ils sont comment vos rubans ? » A la surprise générale, celle-ci extirpe de son sac à main un ruban Louis-Philippe, visiblement jamais porté : aucune trace d'épingle, une couleur éclatante. Cécile est bouche bée. Elle contemple le ruban, et nous ordonne de nous resserrer encore un peu. Elle baisse encore la voix : « Mais ça, madame, ça, ça vaut entre 1 000 et 1 200€ minimum. Ne vous promenez pas avec ça comme ça, on va vous le voler ! Oh, j'en ai des frissons ! [Elle se tourne vers moi] J'en ai des bouffées de chaleur. »

La dame, elle, ne semble pas comprendre l'annonce de Cécile. Quoi, si cher ? Parce que bon, dit-elle, des rubans de la sorte, elle en a vraiment trouvé beaucoup, dans son grenier. Sur ces paroles, et pour nous prouver sa bonne foi, elle entreprend d'exposer sur le stand sept autres rubans, impeccables et tout aussi précieux. Dans le lot, un ruban *vierginen**, à fond blanc. Cécile lorgne le sac avec stupeur et semble traversée d'un flot d'émotions très intenses. Alors qu'elle serine à nouveau l'héritière sur son manque de prudence – elle va vraiment finir par se faire voler

son sac si cela venait à s'ébruiter, les vendeuses des stands voisins, intriguées par le conciliabule, se rapprochent dangereusement, l'air de rien. Le couple, lui, prend conscience du trésor, avec l'aide de Cécile : « Là, Monsieur, vous avez une voiture neuve. » Mais elle les met aussi en garde : « Vous avez de la chance d'être tombés sur nous. Parce que, vous seriez allés à gauche, on vous aurait dit : "ça vaut 500€, ça." Et vous, contente, vous les prenez : elles ont toujours du liquide dans les poches et elles vous paient direct. » Cécile insiste sur la malhonnêteté de certaines Arlésiennes, qui écument les rassemblements de ce type avec des milliers d'euros dans les poches et qui trompent les néophytes. Elle continue en insistant sur sa droiture d'esprit, qui lui impose d'annoncer la valeur réelle de cet héritage. Face à ce monologue, le couple est médusé : en quelques minutes, ils ont pris conscience qu'ils se déplaçaient avec plus de 10 000€ dans un simple sac à main, entourés de dangereuses Arlésiennes prêtes à les dépouiller. Cécile, qui tient son auditoire en haleine, cite des noms pour illustrer son propos : une telle, par exemple, juste à gauche, et celle-ci... Mais, elle connaît une voisine, Caroline, qui serait prête à acheter une pièce, si, éventuellement, ils acceptaient de la rencontrer. L'autorisation reçue, elle part la convier, les laissant sous sa garde. Elles reviennent quelques minutes plus tard, mais ce n'est visiblement pas une amie. La trentenaire propose de le prendre à 800, en *cash*. Cécile refuse : hors de question, elle ne cédera pas, c'est 1 000, pas moins. Caroline hésite, et demande à partir montrer l'objet à une amie, également sur place, avant de se décider. Le couple, muet, contemple la scène, alors qu'elle s'éloigne avec le ruban en main. À son retour, elle accepte, mais ce sera par chèque. Ses interlocuteurs ne sont guère rassurés, c'est une grosse somme et ils ne connaissent pas l'acheteuse. Cécile intervient, ainsi qu'une voisine de stand, qui suivait la scène de loin : elles la connaissent bien, et « on sait où elle habite ». Convaincus, ils acceptent et la transaction est conclue. La nouvelle propriétaire s'en va et Cécile se félicite : sans elle, le ruban serait parti à 800€. L'acheteuse n'a pas dû apprécier son intervention, mais qu'importe ! Il fallait le juste prix. Mais la nouvelle du trésor s'ébruite dans le vide-commodes, et de plus en plus d'Arlésiennes se pressent autour de nous, demandant à Cécile si elle vend des rubans. Elle montre le seul présent sur son stand en guise de réponse, et les curieuses, déçues, tournent les talons. La voisine, elle, met en garde contre le vol à l'étalage de rubans. Le couple se questionne toujours : faut-il mettre les rubans en dépôt-vente ? Possible, mais uniquement si la personne est honnête. Ils évoquent le reste du contenu du grenier : des fichus, broches, bijoux, jupes... Les yeux de Cécile brillent. Après un dernier rappel sur la malhonnêteté de certaines, ils finissent par quitter les lieux sans être plus avancés sur la procédure à suivre pour écouler leur formidable héritage.

Journal de terrain, 18 mars 2018

On peut, sans nul doute, s'étonner de la tension quasi-dramatique qui traversait cette rencontre. Celle-ci pourrait même paraître cocasse : que d'émotions pour un simple ruban ! Pourtant, Cécile était vraiment bouleversée par la découverte de ce trésor. Elle parlait, après le départ du couple, de "chair de poule", de "bouffées de chaleur", d'un moment "exceptionnel". Comme elle aurait aimé faire elle-même pareille découverte ! Heureusement, elle a pu aider ces jeunes gens issus d'une "vieille famille" camarguaise, qui ont eu le bon sens de ne rien jeter, brûler, ou pire, recycler. Les récits de découvertes miraculeuses sont légion et largement relayés par des Arlésiennes émerveillées que cela soit encore possible dans un contexte où les pièces anciennes se raréfient considérablement. Mais ce qui rend cette scène ethnographique des plus intéressantes, c'est qu'elle illustre les différents statuts qu'un même objet peut revêtir selon les personnes qui le considèrent. Ces statuts semblent d'autant plus marqués qu'ils concernent ici des biens possédant une grande valeur patrimoniale, dans une interaction réunissant des

néophytes uniquement intéressés par leur valeur marchande, une figure d'experte émue par leur ancienneté et une acheteuse souhaitant tirer profit de la situation. De plus, l'insécurité du lieu régulièrement soulignée par Cécile nous révèle l'existence d'un petit cercle de connaisseuses, animé par des intérêts divergents voire parfois antagonistes.

Les rubans, comme de nombreux autres objets étudiés par l'anthropologie, ont des « carrières » [Bromberger et Chevallier, 1999], des « biographies » [Kopytoff, 2020] que l'on peut reconstituer afin de comprendre leurs parcours, la fabrication de leurs statuts et la fluidité de ceux-ci. Les objets peuvent être, au cours de leur existence, singularisés ou soumis à la marchandisation – l'un n'excluant pas l'autre – selon les rapports que divers acteurs pourront tisser avec eux : le bijou de famille, inestimable pour les uns, se verra attribuer une valeur économique par le joaillier, par exemple. Ainsi, deux systèmes de valeur distincts peuvent être associés à une même chose et fluctuer, se superposer, se succéder en fonction du contexte dans lequel l'objet est placé. Les rubans d'Arlésiennes n'échappent pas à cette règle et l'on constate aisément dans la situation de vente décrite ici que chaque acteur possède une idée bien différente de ce que *sont réellement* ces rubans.

Pour analyser ces glissements de regards sur les éléments qui constitue le costume du pays d'Arles, je m'appuierai sur une approche relationnelle inspirée de l'héritage maussien. Celle-ci, nous dit Anne-Sophie Giraud, permet de replacer les personnes et les choses dans le monde social dans lequel elles évoluent, tout en dégagant leur « statut relationnel », c'est-à-dire en mettant au jour les relations que peuvent tisser avec elles d'autres personnes possédant elles aussi un statut. Ainsi :

« La particularité d'une telle approche est bien sûr la prise en compte des réseaux sociaux mais aussi et surtout la place donnée à l'institution, c'est-à-dire aux systèmes d'institutions auxquels se réfèrent les individus. Une telle approche appréhende donc toujours la réalité sociale sur deux niveaux : ce que font les acteurs et le système implicite auquel ils font référence et qui peut être soumis à de fortes turbulences. » [Giraud, 2014]

Cette approche a été reprise notamment par l'anthropologie du genre, qui affirme que la distinction masculin/féminin est une modalité des relations sociales instituées et ne concerne pas caractéristiques substantielles qui seraient associées à un genre. Comme l'affirme Irène Théry :

« La particularité d'une approche relationnelle n'est donc pas de prétendre découvrir la relation, mais de la placer au centre en donnant à voir que la caractéristique majeure d'une relation sociale humaine est d'être médiatisée par des significations communes, des attentes au sens de Mauss. » [Théry, 2007 : 249]

Dans le cas qui nous intéresse, il s'agira de considérer les différents regards qui se posent sur les biens associés au costume comme autant de différents modes relationnels, chacun étant révélateurs de logiques d'actions et de représentations différentes non seulement de ces artefacts, mais plus largement de la tradition et du lien au passé qu'ils peuvent, ou non, symboliser. L'approche relationnelle nous permettra ainsi de mettre au jour les représentations partagées par les Arlésiennes autour du costume et des éléments qui le constituent, mais offre également la possibilité de les replacer dans une perspective plus large, celle de la société contemporaine. Prendre pour point de départ les objets nous permet, de plus, de pointer la diversité des relations qui peuvent se tisser avec un objet, selon les contextes, temporalités et Arlésiennes en présence. Ainsi, le rapport à la tradition et aux biens qui y sont associés ne répondent pas à des modalités fermement établies, mais celles-ci semblent sans cesse négociées et revisitées.

Au fil des regards : destinées de rubans

Reprenons notre exemple cité ci-dessus. Le couple a hérité de rubans, possession d'une ancienne Demoiselle d'honneur. Malgré le prestige du titre de la défunte, celle-ci n'avait pas transmis, en même temps que ses biens, l'histoire et la valeur historique qui leur ont été associés par Cécile. Les rubans Louis-Philippe datent des années 1830-1850. Très anciens et reconnaissables facilement du fait de leur longueur, de leurs couleurs chatoyantes et de leur réalisation (ils sont entièrement sabrés⁹⁷), ceux qui ont été présentés à Cécile étaient exceptionnels car ayant été très peu portés et bien conservés. Mais ces éléments n'intéressaient finalement que très peu le couple, qui cherchait avant toute chose à s'en débarrasser. Le psychanalyste Patrick Avrane voit dans certains objets qui peuplent nos espaces des « morceaux de mémoire » [2022 : 9], sélectionnés par l'héritier pour se représenter le proche disparu. Ainsi,

⁹⁷ Le sabrage est une opération qui consiste à couper un à un les fils de soie composant les motifs du ruban à l'aide d'un sabre spécialement dédié. Les fils ainsi coupés sont brossés à l'aide d'une brosse en poil de sanglier, donnant naissance au velours de soie, matière qui a donné au ruban son nom provençal : le *velout* (velours). Les rubans Louis-Philippe étaient sabrés sur toute leur surface, à la machine plutôt qu'à la main. Le résultat, visuellement, est très caractéristique.

certaines objets pourront être jugés par les uns représentatifs du défunt, tandis que d'autres ne lui attribueront pas cette qualité. Ces objets pourront alors être placés au rebut, ou même brûlés – ce qui est régulièrement le cas des vêtements en cas de décès, car jugés trop intimes [Dassié, 2009]. Mais si une valeur pécuniaire est attribuée à l'objet, celui-ci peut être vendu : il quitte alors la sphère des biens familiaux pour devenir une marchandise et la charge affective de l'héritage se trouve effacée.

Mais à la rencontre de Cécile s'opérait un premier glissement : notre Arlésienne était certes une commerçante professionnelle, mais elle identifiait immédiatement la valeur patrimoniale de ces rubans. Cette valeur est si grande qu'elle s'accompagnait d'émotions particulièrement fortes et Cécile se positionnait alors comme une conseillère honnête pour garantir la meilleure transaction possible. À l'instar des amateurs de céramiques décrits par Thierry Bonnot qui exhument des étals de vente ou des tréfonds d'un placard des poteries qu'ils jugent, eux, remarquables [Bonnot, 2002], il s'agissait pour Cécile de voir ces rubans se céder à un prix raisonnable : vendre trop bas serait dévaloriser l'objet et vendre trop cher risquerait en revanche de transformer la relation au bien en spéculation uniquement intéressée. Pour cette passionnée du costume qui n'était concernée par la vente qu'au simple titre d'intermédiaire (elle ne tirait aucun bénéfice de la transaction), l'enjeu était donc de faire valoir le statut de ces rubans, qui, de son point de vue, relevaient du patrimoine commun. Aussi, elle intercédait pour faire monter le prix de vente, au détriment de l'acheteuse qui, disait-elle, risquait de lui en vouloir pour cela.

Cette troisième personne, elle, se positionnait en consommatrice⁹⁸ face à ce ruban : peut lui importait la trajectoire précédente de son ruban, sa vie passée auprès d'une ancienne Demoiselle d'honneur de la Reine d'Arles. Caroline voulait seulement acquérir une nouvelle pièce, souhait dont elle avait déjà fait part à Cécile : c'est grâce à son réseau de relations qu'elle est parvenue à accéder à une pièce d'exception, qui circulait sous le sceau de la confiance. Ici, c'était une stratégie très pragmatique qui s'est déployée. Il y avait d'abord le besoin, identifié suite à un manque dans sa garde-robe personnelle, puis une opportunité d'achat. Cette opportunité pourrait être encore plus intéressante avec un prix le plus bas possible : en tant qu'Arlésienne férue de mode, elle entendait économiser au maximum pour pouvoir continuer à

⁹⁸ J'utilise ici consommation telle que l'a définie Alfred Gell : « comme l'appropriation d'objets en tant que partie intégrante de tout ce qui se rattache à la personne (*personalia*) – la nourriture que l'on mange lors d'une célébration, les vêtements que l'on porte, la maison que l'on habite. L'incorporation des biens de consommation dans la définition du moi social émerge dans un contexte d'obligations sociales et perpétue ce contexte. » [Gell, 2020 : 146]

investir dans d'autres pièces et assouvir sa passion. Caroline portait régulièrement ses acquisitions, s'éloignant de la définition de la collection avancée par Krzysztof Pomian⁹⁹, selon lequel les objets de collection sont placés hors du circuit utilitaire, bénéficiant d'une protection, et sont exposés dans un espace spécialement dédié. Cependant certaines Arlésiennes adeptes de chinage pourraient se rapprocher de l'image du collectionneur, du fait de l'étendue de certaines possessions et de recherches parfois systématiques. Bjarne Rogan relève en outre le caractère très normatif du discours public sur ce que doit être une collection, en limitant souvent ainsi l'accès aux femmes, qui, dans son analyse, apparaissent comme ayant une démarche de l'ordre de l'esthétique et de l'intime, tandis que les collections masculines, elles, seraient davantage marquées par une ambition publique, économique et scientifique [Rogan, 2012]. Il cite par ailleurs la définition donnée par Russel Berk, qui coïnciderait avec la pratique arlésienne : sous sa plume, collectionnait s'apparente à

« un processus qui consiste à se procurer et à posséder des objets d'une manière active, sélective et passionnée, chaque objet ayant été détaché de son emploi ordinaire et étant conçu comme un élément d'un ensemble d'objets ou d'expériences non-identiques. » [Belk, cité dans *Ibid.* : 29]

Cependant les Arlésiennes se démarquent puisqu'elles conservent à la fois les objets pour elles-mêmes et en vue de se costumer. Caroline, elle, ne se considérait pas comme une collectionneuse, mais comme une passionnée de costumes. Elle possédait donc de nombreuses pièces, qu'elle sortait régulièrement de son placard à l'occasion de défilés. Les Arlésiennes conservent avec grand soin les éléments nécessaires à leurs costumes, à l'abri de la lumière et de la poussière. Ce n'est qu'au moment des sorties que ceux-ci sont présentés aux regards, le plus souvent à l'extérieur, faisant partie d'une composition complexe. Enfin, notons que Thierry Bonnot critique l'emploi par Pomian de la notion d'utilité pour caractériser une collection puisqu'un objet, possédant une trajectoire propre, peut tout à fait revenir à l'ustensilité voire même être considéré par son propriétaire comme un ustensile en même temps qu'une pièce de collection [Bonnot, 2002]. Mais si les collectionneurs de céramiques rencontrés par Bonnot exposent et conservent des objets utilitaires produits à échelle industrielle, les Arlésiennes, elles, réhabilitent des objets parfois oubliés, délaissés, pour les porter à nouveau : le chemin semble, à première vue, inverse. Pourtant, elles aussi s'intéressent à des objets anciens, exposés dans les musées locaux (le Museon Arlaten en tête) et s'accaparent même parfois des pièces si

⁹⁹ Cité dans Bonnot, 2002 : 127.

anciennes qu'elles pourraient être exposées dans un musée. Ces objets possèdent une dimension identitaire forte, garantissant leur statut d'exception dans le paysage matériel arlésien. Ceux-ci ne sont donc pas à proprement parler des objets de collection, mais semblent, du fait de leur valeur patrimoniale reconnue et de l'importance attribuée à leur possession – notamment en nombre – avoir un statut ambivalent. De plus, certains de ces objets sont acquis passivement, pour reprendre l'expression de Bonnot : ils « “étaient là” avant même les habitants de la maison » [*Ibid.* :99], tandis que d'autres, au contraire, sont ardemment désirés. Dans tous les cas, le brouillage des échelles entre familial, régional et patrimonial semble particulièrement intense dans le cas des pièces du costume, d'autant plus lorsque les objets en question sont rares et périssables. Comme le souligne Thierry Bonnot :

« Il est évident que la distinction entre objets de famille et objets de patrimoine local ne peut se traduire par des catégories strictement déterminées : elle est produite par le détenteur des objets en fonction de sa propre trajectoire sociale en fonction de l'interaction. » [*Ibid.* :104]

Quelle place attribuer aux rubans d'Arlésienne, et, plus largement, aux pièces du costume ? Nous avons constaté que dans une même situation des regards bien différents pouvaient se poser sur un même objet. Ce n'est donc pas le parcours biographique de l'objet qui importe ici pour pouvoir le caractériser : son histoire est connue par chaque partie, mais elle ne présente pourtant pas le même sens pour toutes. Ainsi, selon la relation à l'objet (qu'il s'agisse d'une relation passée ou future), la signification attribuée à celui-ci (héritage, ressource potentielle, patrimoine commun ou encore futur attribut d'une personnalité prenant place sur le corps), les personnes en présence déploient des objectifs parfois contradictoires et source de conflit. La chose a une capacité à signifier, mais produisant des contenus différents selon les regards qui se posent sur elle. Ainsi, comme le note Webb Keane, la chose incarne des potentialités : une chaise offre la possibilité de s'asseoir, mais n'oblige pas pour autant à le faire [Keane, 2005 : 194]. Elle peut être considérée différemment selon les individus, mais chacune de ses qualités est bornée par d'autres : il est impossible de réduire la chose à l'une ou l'autre de ses facettes. Ainsi, le ruban est une pièce ancienne, mais il est aussi un accessoire de mode, valant plus d'un millier d'euros, etc. De plus, dans le cas présenté ici, il apparaît que c'est l'agencement de ces qualités qui sera finalement déterminante pour s'accorder sur la valeur de la chose : si l'objet passe d'une catégorie à l'autre en fonction des regards posés sur lui - marchandise, relevant du patrimoine, c'est-à-dire un bien commun à préserver, ou encore un

bien de consommation -, il est nécessaire de trouver un terrain d'entente pour que la transaction puisse s'effectuer.

Ainsi, les rubans d'Arlésienne, et plus largement les pièces qui composent le costume, ne peuvent être considérés uniquement comme des objets patrimoniaux. Si l'ancienneté est une des qualités les plus valorisées pour évaluer un costume, les pièces datant des siècles précédents ne sont pas évaluées sous ce seul aspect. C'est bien la potentialité qu'offrent ces pièces, en revanche, qu'il faut prendre en compte : toutes sont significantes, mais chaque Arlésienne choisira les traits qu'elle souhaite relever, ou laisser de côté selon les situations, contextes, ses interlocuteurs... Cependant, les Arlésiennes considèrent d'un très mauvais œil les pratiques d'achat qui sembleraient trop simples : un costume, cela se mérite, se cherche et se prévoit bien en avance. Aussi, à de rares exceptions près réservées aux touristes, il n'y a pas de solution clé en main pour s'habiller : composer un costume peut être une entreprise de longue haleine, qui exige de la patience, de l'imagination et de l'investissement personnel.

Patience, réseau et investissement : chiner pour sortir du marché

Violette était une grande habituée des vide-greniers. Accompagnée de son époux Victor, elle écumait la région afin de trouver la bonne affaire, une inspiration pour un costume futur, voire un trésor oublié. Victor participait activement à cette quête, l'enjeu étant, pour cette institutrice retraitée, de trouver des pièces d'exception à moindre coût. Alors que je prenais le thé chez le couple, ils me racontaient ainsi leur dernière aventure :

Violette raconte à Victor ma récente déconvenue : une casaque*, que je tiens de mon arrière-grand-mère maternelle, a été « dévorée » : la soie a largement subi les outrages du temps et ne pourra plus désormais être portée. Victor, l'air malicieux, compati : cela lui rappelle une anecdote. Ils sont allés, récemment, à un vide-greniers. En fouillant dans une grande caisse sur un étal, Victor trouve un ruban Charles X¹⁰⁰, encore conservé dans son emballage d'origine. Très fier de sa trouvaille, il la signale à son épouse :

« Je voulais son avis à elle, quand même, alors j'attendais pour lui montrer.

Violette : - Et quand je le vois qui me déroule ça, je me dis "Oh pétard !" Alors je demande aux vendeurs, c'était deux jeunes qui vendaient ça, ils devaient vider une maison, ils ne savaient pas ce que c'était, *peuchère* ! Je leur demande si je peux regarder, ils me disent "pas de problème". Alors, je déroule, je déroule : il était niquel. Rien du tout.

Victor : - Il était gris et blanc.

Violette – Oui, c'est ça, gris et blanc. Alors, je demande le prix, et ils me disent 5€. Tu parles si on l'a pris !

Victor, *bombant le torse* : - Et c'est moi qui te l'ai offert !

Violette : - Oui, et en rentrant à la maison, je le déroule encore, pour le regarder. Et pouf ! Il s'est tout défait, il m'est resté entre les doigts. Ça a fait des fils.

¹⁰⁰ Les rubans Charles X datent des années 1820-1830. Voir Chapitre 1, « 1. Costume, vêtement et tradition vivante » en page 47.

Victor : - Tu aurais dû voir Violette, l'excitation d'avoir trouvé un Charles X, et puis la déception de l'avoir perdu. »

Journal de terrain, 6/08/2018.

J'entendrai, tout au long de mon terrain, d'autres récits de découvertes miraculeuses de ce type : une malle oubliée, un brocanteur peu averti, d'immenses espoirs, pour finalement voir le tout s'étioler et tomber en poussière aussitôt sorti de son écrin. Soies, fichus, èses*, rubans : les matières textiles, parfois oubliées de longues années et exposées aux aléas des changements de température, à la poussière et à l'humidité, ne se laissent alors admirer qu'une dernière fois avant de disparaître. Loin de décourager les Arlésiennes, ces récits donnent à leurs recherches un caractère d'autant plus fascinant : il ne s'agit pas simplement de trouver la pièce, encore faut-il que celle-ci accepte d'être portée à nouveau. Aussi, il faut parvenir à faire un « bon coup », en fréquentant régulièrement les brocantes, d'autant plus appréciées qu'elles abritent parfois sur leurs étals des trésors ignorés de leurs propriétaires. Catherine, qui fréquentait le même groupe de couture que moi et qui m'offrait régulièrement de covoiturer, me confiait par exemple aller de plus en plus loin pour ses achats : dans la région, les professionnels des vide-greniers connaissent bien les Arlésiennes, leurs besoins et feraient monter les prix.

Un jour, je suis allée à une vente aux enchères. Et puis, il y avait un ruban qui me plaisait bien, tu vois. Alors bon, j'y vais, mais il est parti à 1 600€ ! C'est énorme ! Pour moi, c'est plus de deux mois de salaire. Alors, ça fait réfléchir. Bon, c'est parce qu'il y a des gens qui sont prêts à mettre autant que ça se vend si cher.

Entretien, 2/06/2018.

Catherine pestait contre l'acheteuse, une ancienne Reine d'Arles issue d'une famille aisée, accusée de contribuer à faire monter les prix par sa consommation trop ostentatoire, qui pousserait les plus jeunes à la suivre et à être prêtes à investir toujours plus. Catherine, elle, était couturière. Elle avait peu de commandes mais cela lui convenait : elle avait plus de temps pour faire des costumes à ses petits-enfants qui l'accompagnaient tous les deux aux défilés. Elle déployait donc des stratégies pour trouver son bonheur à moindre coût et cela impliquait de se déplacer régulièrement hors de Provence, là où les pièces étaient moins connues et moins identifiées comme destinées au costume : les prix y étaient alors dérisoires.

Alice, qui avait vingt ans lorsque je la rencontrais, me racontait que la vie d'Arlésienne était un investissement de tous les instants : elle se levait tôt presque tous les week-ends pour chiner, lorsque la saison des vide-greniers et vide-commodes commençait. Il fallait également coudre, penser aux futurs costumes, et, bien évidemment, défiler. Heureusement, ses amies, du même âge, avaient la même passion, et elles partageaient leurs bons plans, astuces, et trajets. Mais l'engagement était surtout familial : cette fille de berger souhaitait se présenter pour le

titre de Reine d'Arles et cela lui semblait impossible sans l'accord de ses parents. En effet, me disait-elle, c'est un véritable engagement économique : "C'est comme quand tu es en civil* : tu n'aimes pas être habillée tout le temps pareil". Il faut donc diversifier sa garde-robe, et cela demande de piocher dans le budget familial, mais aussi du temps et de l'inventivité.

Violette avait misé cinq euros pour un petit trésor aussitôt tombé en poussière, Alice s'employait à ne rater aucune occasion de chiner une pièce authentique, tandis que Catherine tentait sa chance aux ventes aux enchères et s'aventurait hors de la région à la recherche de quelques pièces issues d'une Arlésienne expatriée. Nos belles endimanchées, comme on les appelle à Arles, font preuve d'inventivité, d'un certain sens de la débrouille, d'habileté pour ne pas sacrifier leurs bourses parfois peu fournies. L'on retrouve ici les traits dégagés par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant pour définir la *mêtis*, cette « forme particulière d'intelligence », une intelligence rusée [Detienne et Vernant, 1999 : 17] : il s'agit d'une disposition de l'esprit qui permet de saisir les bonnes occasions, de renverser une situation à son avantage grâce à une grande habileté, une certaine finesse doublée de prudence. C'est avant tout par l'extrême vigilance qu'elle nécessite que l'on peut caractériser la *mêtis* : l'œil est toujours ouvert, aux aguets, perçant et vif. L'Arlésienne qui chine n'est pas bien éloignée des chasseurs et pêcheurs décrits par les auteurs : une attention perpétuelle, qui ne dévoile pas aux adversaires (ici les marchands) ses intentions directes afin d'assurer ses propres intérêts. Tandis que le rusé renard se fait passer pour mort ou endormi afin de mieux surprendre sa proie [Detienne et Vernant, 1969], l'Arlésienne négocie, achète sans dévoiler son intuition un fichu ancien d'exception présenté comme un chiffon pour quelques euros avant de rentrer, triomphante, présenter sa trouvaille à ses amies.

Nous retrouvons ici les dialogues complexes entre morale, calcul et consommation mis au jour par Dominique Roux dans notre société contemporaine [2018]. L'auteur souligne qu'émerge, dès la fin du XIX^e et le début du XX^e siècles l'idée du « bien consommer », qui s'adosse notamment à un mouvement d'éducation des femmes, qui deviennent alors les garantes du budget familial. Elles doivent ainsi bien dépenser, mais aussi consommer de façon éthique, choisissant des produits adéquats. Or, dans nos imaginaires, nous dit l'auteur, la consommation demeure une pratique qui ne serait pas morale. Elle serait alors un problème de choix et de « valuation » [*Ibid.*], c'est-à-dire de sélection entre des valeurs (économique, écologique, éthique...). Les Arlésiennes, dans leur majorité issues de la classe moyenne inférieure, m'ont bien souvent adressé des plaisanteries concernant la taille de leurs armoires et le budget conséquent qu'elle consacraient au costume. Les plus jeunes, notamment, célibataires

et sans enfants, témoignaient d'un investissement conséquent dans le costume. Estelle, 29 ans, possédait ainsi quelques 80 tenues traditionnelles dans ses armoires, tandis qu'Alice, 20 ans, devait choisir entre une voiture et une parure ancienne. Violette et Brigitte, plus âgées, avaient, quant à elles, consacré une pièce de leur logement à leur passion. Dès lors, il n'est guère étonnant que les Arlésiennes insistent sur leurs capacités de calcul, sur leur ruse et leurs compétences pour chiner, réparer et confectionner des costumes à partir de ressources limitées tout en réussissant à sauver de l'oubli les plus belles pièces. En tant que femmes, en effet, elles sont, dans nos représentations, forcément suspectes par réputées intempérantes, prodiges et piètres épargnantes¹⁰¹. Elles sont ici d'autant plus vulnérables à la critique qu'il s'agit de dépenses destinées à la toilette, à la mode et à la coquetterie. Aussi, faire la démonstration de ses capacités de gestionnaire et d'experte avisée permet d'éloigner ce stéréotype pour mettre, au contraire, en avant leurs qualités de recherche, d'inventivité, de travail et d'investissement personnel, choisissant d'éviter la facilité de couteux achats au profit d'un rapport maîtrisé à leur passion et dont le prestige est augmenté par la maîtrise qu'il requiert.

Le « coup de cœur » : récits de rencontres miraculeuses

Cette *métis* arlésienne est donc valorisée par les passionnées du costume, qui s'appliquent à démontrer à l'ethnologue que leur investissement personnel est total. Nombreuses sont les références dédaigneuses à l'encontre de celles qui ne se "fatiguent pas", qui "font tout au dernier moment" ou encore qui ne font l'effort d' "aucune recherche". D'ailleurs, de l'avis de celles qui se costument régulièrement, le résultat final ne trompe pas : ne pas s'investir régulièrement pour penser, imaginer et réaliser son costume, c'est se destiner à être une Arlésienne médiocre. Le seul objectif serait de vouloir "faire la princesse", c'est-à-dire de se mettre en avant dans un costume seyant sans prendre le temps d'en comprendre "la logique", de le mettre à l'honneur par des associations soignées ni de participer à son évolution. Au contraire, l'Arlésienne idéale est décrite par Véronique Moulinié comme une bricoleuse hors pair, au sens entendu par Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* :

« Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos

¹⁰¹ Cet imaginaire de la femme dépensière demeure, malgré le fait qu'elle soit en charge du budget domestique et la principale épargnante du foyer [Leleu, 2016 ; Macchi, 2019 ; Gaillard, 2021].

jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art. Or, le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité ; pourtant, il faut qu'elle s'en serve, quelle que soit la tâche qu'elle s'assigne, car elle n'a rien d'autre sous la main. » [Lévi-Strauss, 2014 : 30]

Le bricoleur, nous dit Lévi-Strauss, fait avec « les moyens du bord », c'est-à-dire les outils et instruments dont il dispose, un ensemble hétéroclite qui n'est pas directement subordonné à un projet spécifique, mais qui est au contraire le fruit d'une collecte large reposant sur le principe du « ça peut toujours servir » [*Ibid.* :31]. Ainsi :

« De tels éléments [les instruments] sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type. » [*Ibid.* :31]

Cette science du *faire avec* implique donc un regard singulier sur les choses. Il s'agirait, pour les Arlésiennes, d'évaluer constamment les objets rencontrés sur les étals à l'aune du costume, tâchant de repérer ce qui pourrait être utile, recyclé voire détourné. L'Arlésienne est capable, en effet, « de faire du vieux avec du neuf » [Moulinié, 2009 : 166] grâce à un travail de fourmi toujours dans l'ombre, invisible au moment du défilé. Le temps passé à travailler les détails, nous dit l'autrice, s'apparente à un « laboratoire où s'acquiert peu à peu l'identité : dans lequel se réalise la transformation essentielle, qui fait d'une "bleue" une "beauté costumée". » [*Ibid.* : 171]. Et, pour pouvoir trouver la meilleure association, il faut tester : l'Arlésienne qui fait son costume dépense ainsi un temps considérable à chiner au cours d'événements spécialement dédiés, mais aussi à visiter les rares boutiques consacrées au costume, ou encore les magasins de couture plus conventionnels.

Nous sommes seize à venir à l'atelier couture ce samedi : l'effectif est quasi-complet, chose très rare. Violette en profite pour faire une annonce : un entrepôt textile, près d'ici, fait le voile de coton, idéal pour les doublures, à 5€ le mètre ! Elle nous explique précisément comment accéder au lieu, en se garant un peu en amont pour finir à pied. Solange évoque une autre boutique de tissu, dans laquelle le groupe a ses habitudes : il faut se faire absolument servir par une jeune fille portant des lunettes, qui s'occupe de toutes les Arlésiennes de la région. Sans cela, on risque

de faire une bétise. Mais il est vrai que les Arlésiennes vont toutes aux mêmes endroits, regrette Catherine. Elle, en revanche, n'ira nulle part tant qu'elle n'aura pas fini son nouveau costume (elle réalise actuellement une jupe ronde en soie, à motifs carreaux). D'ailleurs, pour le mariage de son fils, elle est partie dans la fameuse boutique, accompagnée de Violette, les deux ayant promis de ne rien acheter pour le costume et de se concentrer sur leur mission : trouver de quoi réaliser une robe de princesse à sa petite-fille pour l'occasion. Elles avouent en riant n'avoir pas tenu bien longtemps leur résolution et on finalement « dévalisé la boutique ». Marine renchérit : elle a eu le même problème, mais, promis, cette fois-ci, rien du tout avant la fin de son en-cours !

Journal de terrain, 29/09/2019

Le costume pousse à un renouvellement constant, si l'on en croit les Arlésiennes : toujours l'œil sur les étals, elles doivent pourtant se réfréner pour ne pas réaliser trop de costumes. Les nouvelles acquisitions ont un statut ambivalent : il y a les « bons coups », dont on se vante et les faiblesses où l'on « craque ». Aussi, les discussions entre les Arlésiennes concernent bien souvent leurs nouveautés et projets en cours et ce dès le plus jeune âge :

Jeanne considère avec émotion sa fille, Marilyse, qui a récemment pris la coiffe de Mireille*. La petite fille est particulièrement impliquée dans le costume, et fréquente assidûment les défilés locaux. Elle s'est d'ailleurs fait un petit groupe de copines dans sa ville natale grâce au costume : jusque-là complètement inconnues, elle les retrouve désormais avec plaisir dans les cortèges. Jeanne s'attendrit : « Elle ne se connaissent pas du tout, hein ! Mais, depuis, je ne sais pas, elles se retrouvent, elles papotent dentelle, fichus, elles sont contentes. On les voit, toutes les trois, elles se mettent à part, elles gloussent et elles sont contentes ! ». Jeanne continue : la création de la cérémonie des Mireillettes a impulsé une belle dynamique dans le costume. Maintenant, pour les petites filles, « c'est du sérieux ». Nous sommes loin des tenues hâtivement composées que l'on voyait il y a quelques années, où l'on faisait peu de cas des costumes des enfants. Et, forcément, tout est plus joli : on le voit bien sur les photos.

Journal de terrain, 18/10/2019

Marilyse, si fière d'être une Mireille*, faisait grand cas de son costume. Elle choisissait elle-même ses pièces et se projetait déjà dans les prochaines créations que sa mère réaliserait pour elle. Elle l'aidait un peu, réalisant quelques coutures, intervenant « là où ça ne se voit pas » pour ses débuts à l'aiguille. Sa mère considérait, émue, qu'il s'agissait du témoignage de l'amour qu'elle a su transmettre à sa fille pour le costume et donc de la qualité future de celle-ci comme Arlésienne. En effet, si l'on considère le discours des *belles endimanchées* concernant leurs créations futures, ou leurs shoppings récents, il apparaît que celui-ci s'inscrit dans le registre de la passion sans borne. Certains achats sont présentés comme inévitables, obligés, car relevant de ce qui pourrait s'apparenter à une *rencontre* :

« Lors d'une corrida, j'avais vu un costume vert menthe, et je voulais un costume vert menthe. Sauf que j'ai Emmeline, une ancienne Demoiselle d'honneur, et Clément qui sont allés à Montpellier pour chercher la soie de Caroline et de Laure, et qui ont vu une soie – la soie que je portais, vert menthe et rouge – et donc ils m'ont appelée, je leur ai dit « Prenez-la moi, et puis sinon j'en ferai quelque chose d'autre. » Et finalement, quand je l'ai vue, elle était pour moi. [...] Moi je marche au coup de cœur. Donc il y a des choses que l'on ne choisit pas. Moi mon costume de la fête du costume, c'est un tissu de couturier, c'est un tissu Yves-Saint-Laurent. Quand je

l'ai vu, je sais que, je n'aurais pas eu ce coup de cœur, je ne l'aurais jamais acheté, moi ! Je le trouve trop chargé dans la broderie, et quand je l'ai vu, ben, je ne discutais pas : c'était mon coup de cœur, c'était celui-là et pas autre chose. »

Elodie Bretagne, entretien de Florie Martel, 14/10/08¹⁰²

Le lien présenté entre l'Arlésienne et les pièces de son costume s'apparente ainsi à une relation forte, émotionnellement dense, voire passionnelle. Elle peut même aller à l'encontre de la logique ou du bon sens, elle ne se négocie pas. Une pièce peut être ainsi "faite" pour une personne en particulier et la représenter si bien que son port est pensé comme une évidence.

Car les Arlésiennes disent tisser avec leur costume une relation bien particulière, dont la recherche appliquée de pièces constituerait un des motifs principaux. Elles se positionnent ainsi à contre-pied d'une industrie de la mode aux motifs compliqués, aux matières synthétiques qui condamnent au rebut les délicates créations de leurs aïeules, tandis qu'elles chinent mouchoirs de communion savamment brodés, trousseaux de jeunes filles et dentelles pour réinvestir leurs ornements dans leurs parures. Violette m'expliquait ainsi que, sur les vide-greniers, "il ne faut pas chercher" : la pièce idéale, le petit détail qui sublimerait sa tenue peut être n'importe où, pour peu que l'on sache y prêter attention. Cette rencontre avec l'objet, perdu au beau milieu des étals et délaissé de la plupart, lui offre une nouvelle valeur :

« L'objet de réderie¹⁰³ est le contraire de l'objet dont la brillance fonde l'idéalité. Il tire sa valeur de son histoire. Il se caractérise par sa matité, par la patine du temps, il est riche de la désuétude. L'histoire réclame de trier l'amas confus, non classé des objets. Ce travail de recherche vise à extraire de l'informe l'objet comme chose de l'histoire dont il faut lever le voile, la toucher en époussetant l'objet, en le dépoussiérant, plus tard en le lavant, voire en le réparant. Dans cette archéologie de surface s'engage l'expérience d'un temps retrouvé. » [Debary et Tellier, 2004 : 126]

Ce travail d'exhumation et de redécouverte se fait au prix d'un nouveau traitement, qui permet aux matières textiles souvent piquées ou jaunies de retrouver leur éclatante jeunesse. Garance et sa mère, Noëlle, retraitée de 71 ans, s'adonnaient ainsi joyeusement à la chasse aux dentelles, le temps des vide-greniers venus. Garance restaurait en effet quelques pièces du costume et en confectionnait des nouvelles à partir de ses trouvailles pour compléter ses aides sociales. Aidée

¹⁰² « Elodie Bretagne, demoiselle d'honneur de Caroline Serre fait part de ses impressions quelques mois après son élection. », Arles, 14/10/08, entretien mené par Florie Martel. PV-08-10-14

¹⁰³ Terme picard difficilement traduisible, qui désigne les puces, brocantes, vide-greniers, braderies... <https://www.somme-tourisme.com/les-rederies-dans-la-somme>, page consultée le 09/08/2024.

de sa mère, elle choisissait souvent les plus anciennes, abîmées, rachetant pour une bouchée de pain ces témoignages d'un savoir-faire perdu qu'elles admiraient, souvent à la surprise des vendeurs eux-mêmes. Elles rentraient ensuite chez Noëlle et restauraient leur butin : les dentelles étaient plongées dans de l'eau froide dans laquelle était dissout du savon de Marseille. Les grands boccas étaient ensuite placés sur la terrasse, sur des chaises placées contre le mur, en plein soleil. L'eau était régulièrement changée, jusqu'à ce que le coton ait retrouvé sa blancheur originelle. Mère et fille reprisaient, réparaient, et étaient fières d'être par la suite citées en exemple pour leur sens de l'ornement. Le temps de leur convalescence, les objets ainsi retravaillés peuplaient la maison : Noëlle déplaçait ainsi en riant les grands boccas encombrant la terrasse pour que nous puissions nous y installer le temps d'un café.

L'Arlésienne qui se met en quête de pièces exceptionnelles, dissimulées par les outrages du temps, accepte le risque de faire chou-blanc ou de voir son trésor s'étioler entre ses doigts au contact du soleil. Mais cette acceptation de l'échec, plutôt que d'être un obstacle, participe au contraire à fonder une relation étroite entre les Arlésiennes et leur patrimoine. Toujours en alerte, elles communiquent, partagent leur réseau, leurs expériences et sortent rarement seules pour leurs recherches. L'œil grand ouvert, elles questionnent les historiennes locales, consultent les présidentes de groupe – celles qui savent. Elles savent écouter les histoires des objets de peu qu'elles rencontrent afin d'en révéler le charme caché et de leur offrir une valeur nouvelle.

Je retrouve Sabine tenant un stand, parmi une douzaine d'autres exposants, sur le vide-commodos de M., dans les Alpilles. Dès l'ouverture, les allées sont bondées : il s'agit de repérer les bonnes affaires avant les autres. Me reconnaissant, Sabine me propose de rester à ses côtés pour un temps, tandis qu'elle échange avec ses clientes, qu'elle connaît visiblement très bien. L'une d'entre elles repart : elle lui tend la jupe qu'elle a choisie, tout en lui promettant de « garder l'œil ouvert » : si elle voit le galon idéal pour son fichu, elle lui achètera immédiatement. L'acheteuse partie, Sabine vante un coupon de soie *liberty* rose à la seconde : « C'est magnifique. Honnêtement, l'autre pointe, je l'ai gardée pour moi ». La cliente, accompagnée de sa fille adolescente, pose sur le tissu le galon chocolat qu'elles avaient repéré et s'étonne : « Ah ! Ça, je n'y avais pas pensé. C'est vrai que ce n'est pas mal ! » La mère furète sur le stand, et montre à la jeune fille une autre de ses trouvailles, plus sombre : « Regarde, avec ça, c'est parfait ! Enfin, toi, c'est différent, tu es jeune... Mais pour moi ! ».

Journal de terrain, 7/09/2018

Sabine, 66 ans, professionnelle du costume (elle restaure et vend des pièces) conseillait chacune de ses clientes. Elle les connaissait bien, et, à vrai dire, les pièces exposées ce jour-là sur son stand étaient déjà presque toutes réservées. « C'est que, quand je les fais, je sais déjà à qui ça va plaire. Je sais leurs goûts, je connais mes copines ». De même, Garance, qui créait des chapelles à partir des dentelles anciennes qu'elle dénichait sur les marchés, avait bien souvent une amie en tête lorsqu'elle composait ses créations.

Cette capacité du costume à dire et représenter la personnalité de sa propriétaire semble récente : Jennifer L. Michael, qui a travaillé sur la beauté des Arlésiennes dans les années 1990, renseigne abondamment l'importance de la norme patrimoniale dans l'élaboration d'un jugement esthétique et fait mention de la « coquetterie » des Arlésiennes. Celle-ci semble émerger lorsque le costume se « re-naturalise » et « dé-folklorise » [Michael, 1995 : 137]. C'est en effet avec Odile Pascal, XI^e Reine d'Arles (de 1978 à 1981), que de nouvelles impulsions voient le jour, visant à restituer, selon Michael, son *authenticité* et sa *logique* au costume : les matériaux légers sont favorisés en été plutôt que le velours ou les brocarts par exemple. Il faut donc multiplier ses costumes pour pouvoir s'adapter à la saison, puis à l'événement et aux circonstances. Si l'authenticité est mentionnée en rapport avec les normes patrimoniales, le bon goût et la créativité, l'expression de sa personnalité ne semblent pas être encore des valeurs centrales.

« Creating a costume begins with a clear understanding of its traditional aesthetic, but the real creativity emerges with the details. The finished product must be authentic in form, material and technique; it should likewise demonstrate its creator's creative imagination and should flatter the face and figure of its wearer. An Arlesienne should be a work of art and a thing of beauty. » [*Ibid.* : 160]

Nicole Niel, historienne du costume, développait à cette époque l'idée d'une grammaire du costume : l'Arlésienne doit faire de la « poésie » selon elle. Et si certaines femmes ne font pas d'erreur à proprement parler, elle ne « sonnent » pas bien pour autant, faute de recherche. C'est ici la recherche esthétique qui prime et la créativité. Mais si cette appétence pour la mode et l'innovation s'est confirmée sur mon terrain, une nouvelle variable est apparue : le costume d'Arles doit opérer comme un révélateur de l'identité de sa propriétaire et donner à voir non seulement ses qualités techniques (de couturière et de femme de goût), mais aussi devenir un attribut de l'Arlésienne, attaché à sa personnalité. La construction de l'imaginaire de *la belle endimanchée* a suivi les évolutions de son siècle et les discours relevés par Michael autour de la coquetterie et de la recherche esthétique se sont déplacés. Et cela concerne notamment les considérations autour du corps de l'Arlésienne : sa beauté est certes toujours appréciée, mais l'ombre de l'orgueil, de la vanité et de la frivolité plane désormais sur elle. Nous avons vu quelles étaient les implications de ces discours à l'échelle de la communauté tout entière¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Voir Chapitre 1, « 3. Porter son patrimoine » en page 93.

Cependant, il faut également considérer cette injonction aux détails, cette éducation à la recherche comme un discours porté en creux par les Arlésiennes sur la modernité.

Reprenons leurs arguments. Les Arlésiennes ont une pratique esthétique de leur patrimoine : la beauté du costume témoigne de sa valeur, justifie son statut d'emblème et le "génie" du peuple qui l'a imaginé. Néanmoins, la caractérisation du costume par sa beauté – qui commence avec Frédéric Mistral et le Félibrige – s'inscrit aujourd'hui dans une société capitaliste dont on dénonce avec force la perte de sens. Et l'un des premiers symptômes de cet appauvrissement serait, justement, un recentrement du regard sur soi-même, ce soi étant réduit à un simple corps qu'il s'agirait d'embellir à tout prix pour ensuite le donner à voir. Ainsi, Gilles Lipovetsky écrit :

« Le corps est maintenant ce qui demande à être perpétuellement amélioré dans une course sans fin à l'esthétisation de soi afin de plaire mais aussi de se plaire. L'âge hypermoderne est celui où le droit de plaire est entré dans une dynamique de design de soi hyperbolique, où le principe de séduction règne en majesté. » [Lipovetsky, 2017 : 14]

Ces considérations autour de la mode sont en lien étroit avec la façon dont notre société considère aujourd'hui les pratiques esthétiques féminines, mises régulièrement en parallèle avec une crise de la modernité qui centrerait toujours davantage les individus sur eux-mêmes, dans un contexte où le paraître l'emporterait sur des valeurs passées présentées comme plus authentiques. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les premières pages du chapitre intitulé fort à propos « D'une tyrannie de l'apparence : corps de femmes sous contrôle » de David Le Breton [2010] : la beauté y est décrite comme « une lutte permanente », occupant une place centrale dans notre société, caractérisée comme étant une « société du look, de l'image, du spectacle ». Étroitement associées au consumérisme libéral, les pratiques d'embellissement du corps féminin renvoient, chez Lipovetsky, à une volonté de plaire et de séduire qui s'enracine dans la vie sociale : la personne, désormais fascinée par sa propre image, évolue dans une société où marketing et soif de profits sont les maîtres mots [Lipovetsky, 2017]. La liste pourrait être allongée, tant la rhétorique est commune : la parure, l'art de la toilette et du maquillage sont considérés comme des pratiques creuses, qui seraient au mieux le signe de la perte de sens et de l'individualisation de la société actuelle et, au pire, le signe de l'objectivation et de la domination des femmes par les hommes. Dans un tel contexte, hors de question pour les

Arlésiennes d'associer de telles valeurs à leur pratique patrimoniale qui doit, justement, représenter tout l'inverse.

Car le corps féminin, lorsqu'il est paré, inspire également la méfiance [Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden, 2012 ; Beauvalet-Boutouyrie et Berthiaud, 2016 ; Prot, 2021]. Signe de la ruse féminine, de sa duplicité, il manifeste une moralité douteuse qu'il s'agit de maîtriser. De plus, la mode est aujourd'hui considérée par certains comme un des symptômes de l'éternelle fuite en avant du monde moderne [Lipovetsky et Serroy, 2013]. Cette vision d'un monde voué à la vanité et à la dérive, si discutable soit-elle est partagée par de nombreuses Arlésiennes qui s'attachent à manifester leur éloignement de celui-ci. Et s'il était possible, à l'instar de Paul – un des rares hommes à oser accompagner son épouse dans les ateliers couture – de déclamer “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”¹⁰⁵ lorsqu'une Arlésienne lui demandait son avis sur un ouvrage, rares sont ceux qui s'en tirent sans remontrances. Car le costume, pour les Arlésiennes, ne doit pas être résumé une affaire d'orgueil, loin de là. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter l'adresse aux jeunes filles du prêtre en charge de la messe précédant les *Festo Vierginenco* :

Le prêtre, alternant français et provençal, accueille les jeunes filles en annonçant que cette célébration sera celle « des jeunes filles qui trouvent dans leur foi et leur amour de la terre un art de vivre que d'autres ne connaissent plus ». L'enracinement contre les turpitudes d'une société à la dérive sera le fil conducteur de l'homélie : la multiplication des pains opérée par Jésus est mise en contraste avec le gaspillage annuel de 10 millions de tonnes de pain en France. Les chiffres s'enchaînent : 20kg de nourriture saine sont jetés par an et par habitant, tandis que d'autres meurent de faim. « L'égoïsme occidental » est alors ramené à ces « *poulido chato dou Pays d'Arles* »¹⁰⁶ qui sont l'espoir de notre société : parce qu'elles sont Arlésiennes, elles possèdent une force inconnue de leurs contemporaines : « Fortes de ces racines, il vous faut maintenant faire pousser les branches ». Et si « une culture, ça ne tient pas avec un fichu et des épingles », reconnaît le prêtre, ces jeunes filles en costume participent tout de même à son rayonnement et en sont désormais les gardiennes. Car leur engagement est public, face à « ces touristes qui sont évidemment moins vêtus que vous » : elles propagent les valeurs de la tradition grâce à leur seule présence, arborant la « fierté paisible » de celles dont la culture est autant riche que saine.

Journal de terrain, 29 /07/2018

Aussi, nombreuses sont les Arlésiennes qui cultivent ce qu'elles désignent comme “l'art du naturel” afin de pouvoir revendiquer, elles aussi, ces valeurs positives du costume : l'amour de la tradition, le souhait de la perpétuer... Et, pour revenir au cas qui nous intéresse ici, l'investissement total dans la composition de son costume en fait partie. Il devient alors

¹⁰⁵ « Vanité des vanités et tout est vanité », *L'Ecclésiaste* 1 :2-4.

¹⁰⁶ « belles jeunes filles du Pays d'Arles » en français.

impossible d'associer le costume au prêt-à-porter et au consumérisme : la *métis* arlésienne revendiquée en deviendrait le garde-fou.

Les Arlésiennes façonnent à même leur corps des images, ce qui représente un réel travail pour pouvoir en faire émerger la beauté tout en respectant les normes édictées par les expertes. En ce sens, les notions de création et de travail transforment ainsi la pratique esthétique. Car l'enjeu, pour les Arlésiennes, ne doit plus être de se mettre en avant grâce à sa beauté, mais plutôt de valoriser le costume en montrant qu'il peut être un outil pour exprimer un rapport au monde singulier en lui imprimant des variations. Avoir du style, pour une Arlésienne, permet de déployer un discours qui insuffle du sens, pour s'extraire des critiques habituellement destinées à celles qui s'adonnent à la coquetterie.

Ce changement de regard sur le costume d'Arles renforce le rôle de *l'Arlésienne* mythifiée, toujours présentée au singulier. Car cette modeuse invétérée, à la recherche du "bon coup" en matière de costume et d'innovation, rassemble tout en invitant à la singularité. C'est la multiplicité des formes qu'elle appelle de ses vœux, en valorisant un rapport au monde fondé sur la création, l'affirmation de soi et le sens du détail. Mettre l'accent sur le petit, le délicat, le minuscule invite les femmes arlésiennes à s'attarder sur les objets qu'elles manipulent, à en connaître l'histoire, le style et les caractéristiques techniques. Elles développent ainsi un rapport singulier au passé, notamment local, en s'intéressant de très près aux caractéristiques de la vie quotidienne, intime et féminine de la région. Les pièces qui constituent le costume d'une Arlésienne peuvent ainsi être le fruit d'un héritage, d'un prêt, ou encore d'une rencontre hasardeuse, d'une opportunité que l'on a su saisir, d'un "bon coup" que l'on a pu faire. Pourtant, à y regarder de plus près, il apparaît que ces expériences témoignent en grande partie de l'inscription dans un réseau d'échanges particulièrement dense. L'importance de ce réseau, qui rend la tâche particulièrement ardue pour les néophytes, permet aux Arlésiennes de transformer une pratique *a priori* individuelle, fondée sur l'ornement et l'embellissement personnel, en véritable aventure collective. Les Arlésiennes, en mettant l'accent sur la recherche nécessaire à l'amélioration constante de leurs tenues, sur leur inventivité, leur sens du détail, leur investissement personnel, mettent en avant leur passion. Celles-ci ne peuvent plus, en effet, être taxées de consuméristes ou de vouloir simplement s'embellir : la *métis* déployée et affichée en est la preuve inverse. Par cette application de tous les instants, les Arlésiennes démontrent que leur costume n'est pas une simple pratique esthétique et évitent ainsi les écueils qui lui sont associés. En effet, dans une pratique caractérisée par la recherche et la création de parures, l'orgueil, la vanité, et le désir de se démarquer sont des menaces morales à ne pas négliger. Car si les Arlésiennes affirment volontiers vouloir composer de belles tenues, aiment se faire admirer, photographier, ou apprécient encore les compliments à leur encontre, la beauté ne doit pas être le but premier de leur démarche. Ainsi, Emmanuelle, m'affirmait que "l'Arlésienne, c'est une coquine, elle veut toujours être plus belle que ses copines", tout en adressant plus tard un jugement sévère à celles qui voudraient simplement "faire les princesses" sans comprendre et travailler leurs costumes.

L'accentuation perpétuelle de l'investissement personnel permet de dégager d'autres valeurs, qui sont quant à elles associées à une féminité jugée comme positive dans le système normatif dominant dans le monde du costume : la patience, l'abnégation et le sens du sacrifice

participent à ancrer l'Arlésienne dans une imagerie plus traditionnelle, et bien moins menaçante pour l'ordre social [Lugan Dardigna, 2019]. Cependant, pour saisir plus finement ces enjeux, il nous faut à présent nous détacher de ces pratiques collectives de recherche, de circulation et de mise en réseau pour nous intéresser à la façon dont l'Arlésienne se compose une tenue seule dans l'intimité de son domicile. Parmi les multiples formes du costume possibles, comment en choisir une ? Comment faire pour adapter son corps à un objet patrimonial, et inversement ?

Chapitre 3. Accorder les pièces, s'accorder au costume

Il me faut un nouveau costume. Je décide de faire, comment je fais ? En règle générale, je commence à habituer mes yeux à la mode du temps. C'est-à-dire que je recherche moi-même beaucoup d'images, et j'essaie moi-même de faire un tri. Ensuite, je regarde si ce tri, je l'ai fait correctement [*rire*]. Donc il y a déjà une deuxième part d'élimination. Ensuite, je cherche les courants, aussi bien artistiques, littéraires, politiques, enfin, je m'intéresse à l'époque, pour essayer de comprendre le costume et après je m'intéresse au savoir-faire de l'époque. Donc quel tissu, notamment tout ce qui concerne les matières textiles, où c'est produit, comment, pourquoi, qui est-ce qui a déterminé qu'on va porter ça plutôt que ça, à quel moment, *et cætera*. Du coup, c'est beaucoup de recherches... la bakélite, en quelle année est-ce que l'on peut imaginer que les fermoirs des sacs sont en bakélite ? Enfin bon plein de petites questions techniques, et puis petit à petit, j'élabore un costume. Après, sur un plan purement esthétique, j'ai beaucoup de tissus que j'achète au fil des années, en me disant « ça me rappelle telle époque », et donc après je vais chercher dans mes petits trésors ce qui peut faire, ce qui sera suffisant pour effectuer quelque chose.

Pascale, entretien 7/10/2019

Le costume, avant d'être porté, doit être en amont travaillé, pensé et imaginé dans ses moindres détails. Nous avons vu l'ampleur de l'investissement individuel nécessaire pour acquérir les pièces qui viendront composer le costume idéal. Pourtant, il demeure une variable qui donne bien du fil à retordre à nos Arlésiennes : le costume doit être, pour être irréprochable, parfaitement adapté à celle qui le porte, tant au niveau du fond (les goûts, l'histoire des pièces) que de la forme (adapté à sa morphologie et respectant l'âge, le statut matrimonial de sa propriétaire). S'il existe de nombreuses façons de produire du sens afin que de nouvelles créations puissent coïncider avec un certain récit de soi, il faut encore savoir affirmer ses goûts, se façonner un style et donner corps à son costume. Car le costume d'Arles se caractérise par son caractère multiple : le porter nécessite donc, avant toute chose, d'opérer une sélection. L'appétence pour la mode des Arlésiennes des temps lointains justifie alors les trésors d'imagination, de sens du détail et de créativité déployés par certaines pour faire de leurs tenues des compositions uniques et éphémères. Chaque association prend corps directement sur le corps de l'Arlésienne, qui façonne son image : elle s'applique ainsi à former un ensemble qui n'existera que le temps d'une journée.

1. Choisir son costume, composer son image

Le costume d'Arlésienne a de multiples qualificatifs en pays d'Arles. Nombre de passionnées m'ont ainsi affirmé qu'il était "beau", voire même selon Andrée "le plus beau de France". Estelle appréciait quant à elle le large panel de possibilités qu'offre ce vêtement traditionnel : couleurs, matières, tissus... Aussi, imaginer son costume, choisir des étoffes et agencer ses pièces s'apparente à un travail de composition méticuleux. L'objectif est de parvenir, en associant des motifs, matières et accessoires, à faire émerger une image de soi singulière. Ce travail nécessite non seulement des savoirs en matière d'histoire du costume – connaître les possibilités qu'offre le costume en matière de création – mais aussi des compétences d'imagination, afin d'être capable, à partir d'un panel d'éléments bien souvent limité (la taille des armoires n'étant pas extensible), de faire de chaque tenue un assemblage unique et remarquable.

« Rechercher, Apprendre, Incarner » : savoir choisir et savoir porter

Dans pareil contexte, remplir son armoire d'Arlésienne s'apparente à un travail d'anticipation : il s'agit d'identifier ce qui peut s'associer à ce que l'on possède déjà et qui pourrait offrir des variations intéressantes aux tenues déjà portées. L'enjeu est, lorsqu'on commence à se costumer, de parvenir à avoir le minimum pour être autonome rapidement : une cotonnade pour l'été, à laquelle on ajoutera un costume de soie pour les grandes occasions et, éventuellement, un costume d'hiver. Petit à petit, grâce au chinage, à l'échange et à l'apprentissage de la couture, la novice pourra accessoiriser son costume, augmenter le nombre de ses chapelles, de ses fichus, avant de façonner de nouvelles jupes ou investir dans un nouveau ruban. En variant les associations des pièces principales (jupe – casaque* – fichu – chapelle – ruban), leur mise en forme et leur pose, il est possible d'obtenir des résultats très différents avec un nombre de pièces parfois limité.

Ainsi, avant une sortie, l'Arlésienne se doit de réfléchir sérieusement à ce qu'elle souhaite porter pour cette occasion. Estelle, employée de mairie de 29 ans, me racontait le cheminement qu'elle réalisait généralement pour préparer ses tenues avant un défilé :

Mais, il y a déjà, moi, pour moi, environ trois jours de préparation pour faire le costume. Une fois que le costume est fait, pour rassembler les pièces, les repasser, les monter, on va dire une demi-journée, en étant tranquille, s'il faut amidonner, s'il faut... Voilà. Après, il y a des choses qu'on ne fait pas chaque fois chaque fois, on va compter à peu près une demi-journée. Et après,

moi le matin, moi je mets à peu près une demi-heure pour me coiffer, une demi-heure pour m'habiller, donc on va dire qu'en une heure c'est fait.

Entretien, 4/09/2019

La préparation au sens strict des pièces représente un investissement conséquent de temps et d'énergie : cela, les Arlésiennes nous l'avaient bien dit. Cependant, ces savants calculs partent du postulat que le costume est déjà imaginé et choisi par sa propriétaire. Or, cette opération est déjà une étape des plus décisives : Estelle disait avoir arrêté de compter ses costumes à 80, sans intégrer à ce chiffre les accessoires. Aussi impressionnante qu'elle puisse paraître, cette estimation est loin d'être une exception. Ma visite des armoires de Violette, de Cécile, de Garance ou encore de Brigitte confirme que détenir une telle quantité n'est pas chose rare. Caroline Serre, XX^e Reine d'Arles, expliquait ainsi à l'ethnologue Florie Martel avoir réalisé une centaine de costumes au cours de sa première année de règne¹⁰⁷. Nombreuses sont les Arlésiennes de tout âge à m'expliquer que "comme en civil*", elles ne souhaitent pas apparaître sur les photographies avec des costumes identiques, tout en voulant se démarquer des autres. Garance, par exemple, me téléphonait pour me raconter ses défilés du printemps 2022. Pour la Fête des gardians*, le 1^{ier} mai, elle me confiait qu'avec ses amies, elles se sont "habillées comme des tueries" : Garance portait pour l'occasion un ruban bleu roi et noir, une jupe de soie brochée assortie, ainsi qu'un fichu de soie noir. Pour le bal de la Reine, qui s'est tenu le 7 mai, elle constatait que les Arlésiennes présentes, notamment son cercle d'amies, avaient fait "un énorme travail" : "on s'est trouvées toutes belles" affirmait-elle. La Reine, Camille Hoteman, portait notamment un costume blanc d'exception, d'époque Second Empire. Des fleurs de glycine fraîches agrémentaient sa coiffe de cérémonie savamment brodée : elle avait reconstitué, à l'aide de l'historien local Clément Trouche, un costume ancien figurant dans *L'histoire du costume d'Arles* d'Odile et Magali Pascal. Elle mettait d'ailleurs en perspective la coiffe originale et sa reconstitution dans un montage photo publié sur les réseaux sociaux, avec pour légende « Rechercher, Apprendre, Incarner »¹⁰⁸. Pour Garance, la Reine était aussi somptueuse que Sissi l'impératrice, réputée pour avoir poussé la recherche esthétique à son paroxysme. Mais si Camille Hoteman "envoyait du gros lourd", pour reprendre les mots de Garance, toutes les Arlésiennes du jour avaient également joué le jeu. Et la raison d'une telle application était avant tout personnelle :

Pour nous faire plaisir, à nous sur nous-même. On savait toutes qu'on avait du très lourd dans nos armoires.

¹⁰⁷ « Confection d'un costume par Caroline Serre à l'occasion de la présentation du calendrier 2010 », 16/11/2009, 3MUS3-0103, Florie Martel.

¹⁰⁸ Sur la page Facebook de Camille Hoteman, posté le 9 mai 2022.

Entretien, 6/08/2022

Tous les ingrédients étaient réunis : un événement d'exception, accessible sur réservation uniquement et qui n'a pas pu se tenir depuis trois années, confinement de 2020 et restrictions sanitaires obligent. Les Arlésiennes se sont donc parées de leurs plus beaux costumes, avec la certitude que toutes, ce soir-là plus que jamais, viseraient l'excellence. De plus, elles *savaient*, et cela a son importance, ce que leurs amies comptaient mettre, et, plus encore, ce que contenaient leurs armoires. Les événements de l'ampleur du bal de la Reine sont rares et sont l'occasion de faire valoir son expertise, son sens du goût et de la recherche, mais aussi sa capacité à faire des *bons coups* et à dénicher des petits trésors. Car les pièces d'exception, que l'on ne peut pas porter pour une occasion champêtre, participent à renforcer la réputation de sa propriétaire, qui démontre "qu'elle en a sous la pédale", comme l'exprimait Garance. Mais cela ne suffit pas : il faut également que le costume coïncide avec la personnalité de l'Arlésienne qui le porte. Ainsi, comme le soulignait Camille Hoteman en légende de sa photographie, il faut pouvoir s'approprier l'image que l'on se compose à travers le costume, afin de lui donner vie et de la donner à voir. À ce propos, il n'est pas inutile d'affirmer que le choix et l'agencement des éléments est essentiel dans le costume d'Arles. Le travail de recherche est alors omniprésent, mais la Reine d'Arles nous indique également qu'il s'agit de pouvoir "incarner" la tenue ainsi constituée. Elle souligne ainsi l'importance de la représentation dans le cadre des sorties costumées, celle-ci étant, dans son cas, augmentée par son statut de Reine, personnalité publique dont chaque apparition est dûment observée et commentée. Mais je fais ici l'hypothèse que le costume, vêtement *extra-ordinaire*, résulte d'un travail de composition de soi pour toutes les Arlésiennes – et pas seulement pour les membres du règne – où il s'agit d'exprimer sa personnalité tout en s'appropriant certaines représentations partagées par la communauté. Ainsi, il s'agit *d'incarner* une image à la fois singulière – une projection de soi à destination des autres – et collective.

En premier lieu, pour penser ces références collectives, soulignons que le costume et plus largement l'art de la parure renvoie à un imaginaire largement pensé comme féminin. À l'instar d'autres nombreux artefacts, les vêtements de mode « participent à la construction unique ou plurielle des identités sexuées » [Anstett et Gélard, 2012 : 11]. Les dentelles, fichus de soie, broderies et plis canons évoquent une culture féminine de la parure. Dès lors, construire son style, c'est produire un discours sur ce que j'appellerai ici une *féminité idéale*. La *féminité idéale* renvoie à un modèle féminin hégémonique et normatif, reposant sur une association

étroite entre le genre et le corps féminin. La caractérisation du féminin est, dans nos imaginaires, rabattue sur la capacité procréative, comme le souligne Christèle Fraïssé :

« Le masculin – instrumental ou agentique – renverrait à un monde d’actions, de transformations et de productions, principalement tourné vers l’extérieur, vers la sphère publique. L’autre versant, le pôle féminin – expressif ou communal – serait un monde de communication, de communauté et de communion, essentiellement orienté vers la sphère du privé. [...] Les hommes y sont décrits comme agressifs, ambitieux, dominateurs, énergiques, etc., tandis que les femmes y sont présentées comme affectueuses, compatissantes, douces, sensibles aux besoins des autres, etc. Dans cet ensemble de traits, la dimension maternelle se trouve clairement attachée au féminin, inscrivant fondamentalement la femme, au-delà des aspects biologiques, dans la reproduction et la maternité [...]» [Fraïssé, 2014]

Le corps féminin est omniprésent dans nos imaginaires lorsqu’il est question de caractériser la féminité. En effet dans notre société contemporaine, « les femmes *sont* leur corps » [Froidevaux-Metterie, 2021 : 22], toutes entières sexe et réductible à cela¹⁰⁹. Je soutiens les critiques visant à dénoncer le danger que constitue, pour la pensée féministe, la réduction de l’expérience féminine à une corporéité omniprésente et rabattue dans le domaine de l’intime et du rapport à soi¹¹⁰. Cependant, cette représentation du corps, pensé et perçu comme sexué et lié à l’identité, semble particulièrement répandue chez les Arlésiennes, pour qui l’expérience du costume est présentée comme incarnée.

Il s’agit d’un corps à contenir et éduquer. L’habillement et la parure sont alors les médiateurs privilégiés pour exprimer cette maîtrise. En ce sens, le costume féminin antique s’apparente, sous la plume de l’historienne Florence Gherchanoc, à la « mise en ordre du corps » grâce à l’action conjointe des vêtements et des parures, relevant d’une *techné*, c’est-à-dire d’un savoir-faire technique et savant ayant pour objectif de manifester la coïncidence entre comportement social normé et apparence. Le corps paré devient un « costume social » [2012 : 30] dont les femmes connaissent le langage et manipulent le sens. Les Arlésiennes, en

¹⁰⁹ D’après la philosophe Emilia d’Antuono, « le dualisme sensible/intelligible, corps/esprit, a approfondi la séparation entre le masculin et le féminin » en raison de cette association entre les femmes et leur corporéité et notamment leur faculté reproductive [2007].

¹¹⁰ Pour une critique de cette naturalisation des liens entre corps et identité, voir notamment Marie Durut-Bellat, *La tyrannie du genre* [2017 : 181-234].

façonnant et portant un costume du siècle précédent, mettent avec soin leur corps en image et en scène afin de le faire correspondre à une représentation normée du féminin, qu'elles s'approprient et actualisent.

Ainsi, l'appétence pour le sens du soin de soi, la maîtrise du bon goût et la créativité sont considérées comme des qualités inhérentes à la bonne Arlésienne, qui doit se démarquer et se renouveler régulièrement. C'est ce que me disait Estelle, lorsqu'elle évoquait ses 80 costumes :

Donc après j'en ai vendu pas mal aussi, parce que je voulais m'en faire d'autres, et puis parce qu'il y a des costumes aussi que j'avais faits pendant le règne et aussi, pour en avoir beaucoup, et je me suis dit que je préférerais en avoir un petit peu moins pour les mettre tous un peu plus. Parce que c'est vrai qu'il y en a que j'avais mis juste une fois ou deux, et puis ça me faisait plaisir, parce qu'il y a des jeunes qui n'avaient pas les moyens de les faire, donc voilà, j'en ai fait profiter d'autres personnes. Là j'en ai encore trois armoires pleines, donc je ne suis pas encore sans rien, et puis de toute façon, je sais que dans quelques temps, j'en ai qui sont là, que je vais faire, et je vais continuer parce qu'on n'en a jamais assez ! Donc les nouveautés, c'est toujours bien à porter.

Entretien, 4/09/2019

Estelle avait 29 ans au moment de notre entretien, elle vivait seule dans une maison de village. Elle a réalisé son premier costume alors qu'elle n'avait que quinze ans et elle n'a jamais cessé depuis. Ses trois armoires étaient en constante évolution : les costumes y entraient et en repartaient régulièrement. Être Arlésienne, c'est donc certes porter le costume, mais aussi cultiver une disposition d'esprit qui se déploie bien en amont du défilé.

Alors que nous faisons une petite pause au cours de l'atelier coiffure piloté par Garance, Stéphanie, 44 ans, s'est approchée pour lui demander conseil. Stéphanie ne se costumait pas : originaire de Perpignan, elle est venue s'installer dans la région suite à son mariage. Sa fille Zoé a souhaité rejoindre un groupe folklorique lorsqu'elles se sont installées dans la région. Alors, petit à petit, elle lui a fait des costumes, et souhaitait apprendre à la coiffer seule – d'où sa présence à la formation de ce jour. Avidée de conseils, elle demandait à Garance quelques idées pour un tablier (sa fille était mireillette). La réponse de Garance était très large : il faut “essayer plusieurs choses et voir” : des poches rondes, carrées, ou à revers, l'important serait surtout de s'amuser. Mais Garance la mettait en garde : surtout, pas de dentelle :

Si tu lui mets de la dentelle à 9 ans, elle voudra quoi, à 20 ans ? C'est comme ça qu'elles se retrouvent toutes avec la rivière [de diamants] là !

Journal de terrain, 17/11/2019

Garance, qui tenait tout son auditoire en haleine, s'est ensuite lancée dans de grandes explications concernant les jupons : on ne montre jamais un jupon blanc car “c'est comme si tu

montrais ta culotte !” De plus, elle-même ne mettait pas toujours les trois jupons règlementaires, surtout en période de grande chaleur. En revanche, elle portait toujours une culotte fendue ancienne, très travaillée – qui vaut pour un jupon – et assortissait toujours le premier jupon à sa jupe. À ce point précis, Garance s’emballait : le jupon peut aussi être assorti à l’éventail, accessoire indispensable dont il existe toutes sortes. Certains des siens venaient d’une boutique japonaise spécialisée à Paris. Ils sont très mignons et peu chers. Mais il y a aussi les sacs, la couleur des galons, un motif que l’on souhaite reprendre : la liste des assortiments possibles est sans fin. L’idée est de se construire un petit “réseau de correspondance” selon les termes de Garance dans sa garde-robe, pour que tout se recoupe. Et, au vu de son agitation lorsqu’elle évoquait cette myriade de possibilités, il semblerait que cette perspective l’enchantait tout particulièrement : elle me confirmait d’ailleurs plus tard apprécier l’aspect ludique du costume, qui permet de “s’amuser”.

L’Arlésienne, c’est une coquine. Elle veut toujours mieux faire que les copines. Tu as fait ça ?
Ben, té, la prochaine fois, je ferai encore plus joli.

Journal de terrain, 23/04/2016

C’est ainsi qu’Emmanuelle, 59 ans, m’expliquait, au cours d’un défilé, quel était l’état d’esprit de “l’Arlésienne”. Commerçante dans le village de T. depuis de nombreuses années, elle réalisait également quelques travaux de couture dans sa boutique de souvenirs. Et pour Emmanuelle, il ne s’agissait pas de rivalité féminine au sens dur du terme, me dit-elle, mais plutôt une compétition “bon enfant” pour se démarquer et être, justement, remarquée. C’est cette recherche toujours plus pressante de la nouveauté qui caractériserait, selon elle, “l’Arlésienne”. Pourtant, cette poursuite de la bonne idée permanente est un réel danger : si Garance se plongeait volontiers dans la recherche du détail, elle affirmait néanmoins que chaque âge devait avoir ses limites. Une petite fille ne doit pas être trop parée, au risque de ne plus savoir se maîtriser à l’âge adulte : il faut une gradation. S’appliquer à chercher l’accord parfait, l’équilibre d’une tenue est accepté, de même que la fantaisie, mais elle ne doit pas être dans l’excès. L’on retrouve cette logique dans les stratégies d’achats : il ne faut pas trop en faire pour rester raisonnable.

Se dire par le costume, dire le costume à travers soi

En ce sens, l’objet, qu’il soit hérité, offert ou déniché, occupe une place centrale dans le tableau que l’Arlésienne s’attache à composer. Si tous les objets ne revêtent pas la même importance, certains, en revanche, dissimulent sous leur apparence dérisoire bien plus de choses

qu'il n'y paraît. Car comme le notent Denis Chevallier et Isac Chiva, « c'est dans l'objet qu'est incorporé ici un rapport au monde et donc un découpage du social » [1996 : 17].

L'intérêt des Arlésiennes pour les détails, les matières, les ornements ou les accessoires ne relève pas simplement d'une pure recherche esthétique : il s'agit pour elles de produire un discours sur elles-mêmes, tout en se positionnant dans la communauté des passionnées du costume. Pour mieux se figurer les enjeux qui sous-tendent le choix des éléments du costume dans le travail de composition, arrêtons-nous un instant sur une situation ethnographique : je venais de rencontrer Violette, qui savait que je cherchais des coupons de tissu pour réaliser un costume. Elle m'invitait alors à venir dans son atelier qui possédait – fait rare – un véritable stock destiné à la vente, reliquat d'une mercerie qui, en faisant faillite, y avait déposé ses derniers mètres d'étoffes.

Marie-Laure me demande si je ne veux pas du tissu (la raison de mon invitation). Je lui réponds oui : je souhaite compléter ma jupe en coton avec d'autres pièces pour avoir un costume entier. De bon cœur, elle m'accompagne avec Denise jusqu'aux deux grandes armoires placées contre le mur du fond de la salle. Elles sont fermées par un cadenas. Les étagères sont pleines : deux rangées de rouleaux de 110 cm de large par étagère, serrées les unes contre les autres. Il y a de tout, y compris des tissus que l'on imagine très mal sur une Arlésienne, ornés par exemple de pères Noël faisant de la luge, ou bien sur fond vert, sur thème de jardinage, avec des râtaux et des brouettes... Il faut fouiller, alors nous fouillons.

Il est 15 heures, et Violette arrive à l'atelier, passablement en colère : on vient de lui poser un lapin, cause de son retard. Elle vient me saluer et m'aiguiller dans mes recherches. Choisir un tissu à plat ne veut rien dire, d'après elle : il faut le plisser, comme il le sera sur la jupe, tout en le tenant à la verticale, pour « voir comme il prend la lumière ». Ainsi, le rouleau beige qui me plaisait tant est éliminé, il « marque moins bien » que ce que qu'on aurait pu imaginer. Nous cherchons un tissu qui s'accorderait à la jupe achetée la semaine précédente, bleue à motifs blancs : le casse-tête commence véritablement. À partir d'une photo prise depuis mon téléphone, nous passons l'ensemble du stock en revue. Un rouleau de rouge est écarté d'emblée : « Ça fera trop bleu-blanc-rouge FN, si tu vois ce que je veux dire », me glisse Violette dans un sourire. Hors de question pour elle que l'on associe le groupe à des idées d'extrême-droite. Nous passons plus d'une heure à chercher, épaulées par Marie-Laure, qui s'amuse beaucoup. Le lin est écarté lorsque Violette le froisse dans sa main : « Alors là, comme dirait ma grand-mère, c'est froissé chic, mais à mon avis tu cherches les problèmes avec ça ». Marie-Laure approuve, et en plus le coupon est, encore une fois, rouge. Un autre rouleau se présente, épais, rayé blanc et noir : idéal pour un « tablier de grand-mère », car moins sensible aux taches du fait de sa couleur sombre. Il a l'avantage de « trancher » avec les couleurs, mais Denise, « l'experte » proclamée par Violette, refuse la proposition : trop « sinistre » selon elle pour mon âge. Elle nous accompagne jusqu'à l'armoire, craignant de nouvelles idées saugrenues, et me demande la taille des motifs de la jupe : peut-on imaginer y associer d'autres motifs ? Plus gros ? Après avoir décrit précisément la jupe, cela semble possible. Nous finissons par sélectionner un tissu bordeaux, orné de rameaux blancs à pointes jaunes. Tout le monde valide, même si « on ne l'aurait pas imaginé sur une Arlésienne » me glisse Solange. Elle est bien tentée d'en prendre un bout, mais cela serait ennuyeux si nous décidons de défiler ensemble : nous aurions le même. Aussi décide-t-elle de s'abstenir.

Journal de terrain, 12/05/2018

Dans le cas de figure présenté ici, il n'y a *a priori* aucune signification particulière attribuée au costume que j'étais en train d'assembler : les matériaux étaient neufs, et la jupe, quoique déjà portée par une autre, avait été achetée sur un vide-commode. Pourtant, il ne s'agissait pas simplement pour mes comparses de me trouver un coupon qui "ferait bien pour le costume" : il devait en plus de cela être adapté à moi et plus largement à l'image du groupe de couture à laquelle je serai associée en défilant avec elles. Aussi, des éléments tels que l'âge et les facilités d'entretien étaient fondamentaux pour envisager l'achat. Mais d'autres considérations entraient également en jeu, telles que la carnation et la couleur des cheveux, qui devaient bien s'accorder au tissu. Et puis, il faut relever les enjeux de communication plus subtils : Violette prenait bien garde à certaines associations de couleurs qui pourraient laisser penser à une position politique. De fait, nous avons mis plus de deux heures à sélectionner un tissu qui pourrait s'accorder à la jupe pour constituer un tablier, sur des critères qui ne sauraient se réduire à la motivation esthétique.

Ainsi, le port d'un costume en particulier, de certaines couleurs, de motifs ou ornements peut permettre d'exprimer des idées qui dépassent largement le seul cadre de l'affirmation d'un goût, d'un statut social ou d'une ascendance. Il serait ainsi possible de dire ce que l'on pense – ou, pour l'exemple présenté, ce que l'on rejette – d'événements actuels ou d'une situation politique. Choisir le costume comme support d'expression demande une fine connaissance de ses codes et des subtilités d'agencement qui s'offrent à l'Arlésienne : aussi, rares sont celles qui le mobilisent de la sorte. Communiquer ses opinions par le vêtement est un fait relativement commun : les vêtements et parures forment un ensemble malléable, « autant de morphèmes qui se complètent, se confirment, s'infléchissent pour permettre la production du message politique » [Lanoë, 2021 : 13]. La Provence n'échappe pas à ce phénomène : Danièle Dossetto relève par exemple que l'orientation du "guidon", l'extrémité du ruban de coiffe, pouvait signaler une certaine sensibilité politique tandis que le port de certains bijoux (ou leur absence) avait la faculté d'exprimer les convictions religieuses [Dossetto, 2001a]. Enfin, du point de vue des relations interpersonnelles, le vêtement est réputé être particulièrement prolix lorsqu'il s'agit de séduction, d'envoyer des messages ou tout simplement de tisser un récit personnel [Blanc, 2009].

En sortant de l'habit quotidien et devenant un emblème régional, le costume ne se prête guère, aujourd'hui, à l'expression de sentiments politiques d'ordre national : tout au plus l'on prendra garde à ne pas être associée par mégarde à certains courants. Mais sur le corps de l'Arlésiennes se jouent de nouveaux débats, tout aussi enflammés. Il s'agit d'affirmer le juste

rapport au patrimoine et de le mettre en acte. À travers l'agencement des étoffes plus ou moins anciennes, la revendication d'un ancrage dans le territoire ou encore le choix de la richesse d'une parure, il est possible de signifier à l'ensemble de la communauté les normes qui doivent s'appliquer ou non au costume. En 1995, Danièle Dossetto relevait déjà des fractures se dessinant entre les Arlésiennes occasionnelles et les plus passionnées :

« Dans les groupes folkloriques d'“authenticité”, la propriété par les membres de leurs toilettes est perçue comme une exigence et une évidence de même que la valorisation plus large de l'enracinement culturel. En progressant encore, on trouve la révélation de l'individu à lui-même (“en costume je me sens moi”) et la transmutation de la personne en symbole, le vêtement participant ainsi à la fois de l'individuel et du collectif. » [Dossetto, 1995 : 200-201]

En bâtissant une signification éminemment personnelle de leurs costumes, les Arlésiennes parviennent alors à s'en faire les porte-paroles pour pouvoir peser dans la définition collective du *bon* costume. En revendiquant un rapport privilégié à leur patrimoine, les plus expertes s'assurent de pouvoir obtenir une place dans un dialogue se déroulant à même le corps, ayant pour enjeu les interprétations du costume et les requalifications de celui-ci. Le costume est une véritable « arène patrimoniale »¹¹¹, où chaque Arlésienne puise sa légitimité à prendre la parole dans sa compréhension supposée du costume. Il ne s'agit pas simplement de se mettre en récit, donc, mais également de dire et surtout donner à voir sa propre pratique du costume. Ainsi, le costume devient un outil pour démontrer non seulement ses qualités personnelles, mais également son implication dans le monde des traditions, son érudition, et surtout sa compréhension singulière de celui-ci. Tout à la fois multiple et normé, le costume offre un terrain d'expression encadré : c'est donc la résonance entre soi et l'élément patrimonial qui devient l'enjeu de cette subtile composition. Le costume doit en effet pouvoir dire la personne tout en mettant en valeur ses qualités esthétiques. Mais il ne s'adapte pas à toutes : aussi, il y a des Arlésiennes qui “marquent mal”¹¹² en costume - selon l'expression consacrée - tandis qu'il révèle chez d'autres des qualités jusque-là insoupçonnées. À l'une habituellement timide et

¹¹¹ « La patrimonialisation crée un espace politique, elle constitue un champ de force où se débat et se construit un agir ensemble à partir des ressources qu'offre le passé. On peut (...) parler d'“arènes” pour désigner ces mixtes sociaux. Ce terme permet d'insister sur les tensions qui sont intrinsèques à ces nébuleuses hétérogènes » [Roth, 2003 : 16]

¹¹² Les Arlésiennes utilisent ce terme pour désigner celles qui ne “portent pas bien” le costume. Voir à ce propos Chapitre 7, « 2. Se donner à voir » en page 410.

discrète au quotidien, on reconnaît un “port de tête royal” lorsqu’elle sort en costume, tandis que d’autres ont le sentiment de dévoiler leur véritable personnalité.

Chacune doit s’immerger dans le costume d’Arles pour en extraire sa “logique”, qui semble davantage faire écho aux parcours individuels qu’à une philosophie commune partagée de toutes. Faire ses premiers pas dans le costume d’Arles doit également se doubler d’une exploration de sa propre personnalité, de ses goûts, de ses traits de caractère, pour pouvoir cerner les contours de ce “naturel” qu’il s’agit de mettre en lumière. Car l’enjeu, c’est de ne pas être “comme toutes les autres”, pour reprendre la critique de Nicole Niel à l’égard de certaines jeunes filles qui se refusent à ce travail d’introspection. Il faut au contraire s’affirmer tout en restant dans la norme, se montrer sans trop être visible : véritable travail d’équilibriste qui demande nuance, humilité et sens du “goût”.

2. Se connaître pour se révéler

Tout doit commencer par une recherche minutieuse. L’Arlésienne doit à la fois se tourner vers l’histoire régionale, pour garantir l’intégrité patrimoniale du costume, avant de tâcher d’adapter le costume à sa personne – à ses goûts, son caractère et son physique pour se mettre en valeur. Il faut accorder le costume à sa morphologie : quelles couleurs correspondent le mieux à son teint de peau, à la couleur de ses cheveux ? Quelle coupe de jupe est considérée comme la plus esthétique pour telle morphologie ? Quel type de tenue est le plus en accord avec son âge, comment adapter la coiffure à la forme de son visage ? À ces questions pratiques, il faut ajouter des considérations de l’ordre plus intime : comment construire une image de soi qui puisse donner à voir un caractère, un état d’esprit, voire une humeur ? Mais les facultés langagières du costume permettraient davantage que de bâtir une certaine image de soi et de la donner à voir. En effet, porter le costume est réputé participer à *révéler* un pan de sa personnalité à soi-même comme aux autres, tout en favorisant des sentiments positifs envers soi-même et en renforçant le caractère.

Se « sentir femme » et s’affirmer

Inès, 47 ans, descendante de “vieilles familles arlésiennes” (selon ses termes) à la fois par son père et sa mère, se costumait depuis l’enfance. Et pour elle, le costume s’apparentait à une seconde peau. Pourtant, cette maîtrise semblait, dans ses propos, étroitement liée à son

évolution personnelle et à sa vie sentimentale. Un soir, en rentrant d'un événement autour du costume, elle se confiait sur son parcours :

Inès m'invite à marcher un petit peu avec elle pour se confier sur son expérience du costume. Alors que nous nous mettons en route, elle débute son récit par l'annonce de sa bisexualité, qu'elle « assume », et me raconte son précédent travail, à l'accueil d'un club échangiste. Elle a en effet rencontré son ex-conjoint dans ce club, et, après plusieurs visites, y a finalement été engagée. Si Inès m'évoque cet épisode de sa vie, c'est que, selon elle, c'est à partir de ce moment et aux côtés de ce compagnon qu'elle s'est « sentie femme » pour la première fois de sa vie. De par son métier d'origine, dans l'esthétique, elle avait l'habitude de la beauté et des soins, mais ceux-ci étaient toujours à destination des autres. De plus, elle évoque ses difficultés scolaires, qui ont selon elle déçu ses parents, tous les deux cadres. Elle n'a pas fait d'études et se sent parfois « bête » pour cela. Inès garde un souvenir amer de l'école, elle est “probablement dyslexique” et a vécu cette période comme un échec personnel. Aujourd'hui, elle n'investit plus dans les vêtements et sa garde-robe est très limitée car cela ne l'intéresse pas. Mais, pour le costume, elle n'a « pas de limites » : tout est absolument différent. « En Arlésienne, je suis nue. Je suis nue et habillée » me dit-elle, un sourire énigmatique aux lèvres. Elle me raconte le sentiment profond d'être à sa place, naturelle en costume.

Journal de terrain, 30/10/19

Inès connaissait le costume sur le bout des doigts : elle pouvait se coiffer sans miroir, ou encore les yeux fermés et disait en avoir pénétré les “logiques” depuis très longtemps. Cela tenait à plusieurs choses, selon elle : son immersion très jeune dans le monde du costume, grâce à sa mère, mais aussi son parcours personnel, ses recherches constantes, et l'évolution de sa personnalité. Inès était en effet passionnée d'histoire, pas seulement du costume : elle se disait curieuse de tout, de l'architecture romaine à l'esthétique des Arts décoratifs, par exemple. Elle s'est investie dans sa jeunesse dans des associations de reconstitution, revêtant d'autres costumes que celui du pays d'Arles. Elle était, lorsque je la rencontrais, au chômage, après avoir travaillé comme vendeuse de vêtements. Mère célibataire, elle tâchait de poursuivre sa passion malgré une grande précarité économique, consacrant de grandes parties de ses journées à des recherches sur internet. Photographies anciennes, peintures représentant des Arlésiennes étaient ainsi passées au crible, mais aussi plus largement tout ce qui pouvait concerner la mode féminine des siècles précédents. Inès, derrière l'écran de son ordinateur, faisait défiler des images qu'elle téléchargeait et classait dans des dossiers spécialement dédiés (“coiffure 1900” / “bottines”/“Arlésiennes 1860”...). Dans ce travail solitaire, l'origine des images ne faisait l'objet d'aucune attention particulière, tandis que se construisaient d'importants corpus iconographiques visant à alimenter sa compréhension costumière. Inès, en effet, me décrivait ses recherches comme un moyen de s'imprégner de l'esthétique des temps passés. Aussi, ses larges excursions en ligne étaient l'occasion d'explorer l'univers matériel des XIX^e et XX^e

siècles, s'intéressant aussi bien à un porte-cigarette en bakélite qu'à la forme de dossiers de chaises en rotin, ou encore à l'art de porter un déshabillé.

Mais l'intimité qu'Inès revendiquait entretenir avec le costume ne se fondait pas uniquement, selon elle, sur ce travail de recherche. Dans le verbatim mis en exergue, nous pouvons voir qu'elle liait son parcours biographique, sa perception de sa féminité et son expérience en costume. L'annonce de sa bisexualité, suivie de la révélation de son passage dans un club échangiste, précède la déclaration de s'être "sentie femme" dans son récit. Ce sentiment d'accéder à la féminité est alors lié à des pratiques esthétiques, puis au costume, qui offrirait la possibilité d'un rapport apaisé à soi et son corps. Comment s'opère cette mise en récit de soi à l'aune du costume ? Tout d'abord, Inès nous restitue ici une trajectoire singulière, marquée par les difficultés : un déclassement social par rapport à ses parents, une sexualité et un métier qui ne correspondaient pas aux normes de genre dominantes. Comme le relève Isabelle Clair, en effet, « la sexualité contribue à *fabriquer* le genre : parce qu'elle est à l'origine de l'identification des individu·e·s à un sexe, et un seul, dans un rapport antagonique et complémentaire avec un autre sexe, et un seul autre » [Clair, 2012]. Aussi, il n'est guère étonnant que la bisexualité et le travail dans un club échangiste représentent une rupture avec le primat normatif de l'hétérosexualité, et viennent, en creux, questionner la définition d'Inès de la féminité. Celle-ci est d'ailleurs stabilisée dans le récit par la rencontre d'un compagnon masculin et l'installation dans une relation hétérosexuelle. Si cette relation s'est terminée depuis et qu'Inès affirmait avoir toujours une attirance pour les femmes, le costume lui permettait cependant de représenter sa féminité et la donner à voir, au contraire de ses habits quotidiens. L'habit régional offrait alors la possibilité de bâtir une image de soi valorisée par la communauté, en permettant des « expressions ritualisées de la féminité » [Balleys, 2017].

Claire Balleys, s'inspirant de la notion de ritualisation de Goffman¹¹³, analyse la gestuelle d'adolescentes Youtubeuses et pointe la façon dont celle-ci correspond à des formes d'expression codifiées associées à un genre et qui permettent de s'inscrire dans un collectif féminin. On peut émettre ici l'hypothèse que le costume, en ce qu'il représente un travail esthétique sur le corps, participe pour Inès à son inscription dans une féminité valorisée et reconnue par la communauté. De plus, Pascale Absi, dans son travail à propos des concours de beauté transgenre en Bolivie [2017] montre bien comment la participation à des concours de beauté permet non seulement aux concurrentes « d'exalter publiquement leur féminité », de

¹¹³ Goffman nomme ritualisation « la manière dont les situations sociales nous servent de ressources scéniques pour élaborer dans l'instant le portrait visible de la nature humaine que nous revendiquons » [2002 : 38].

s'approprier le modèle des reines de beauté cisgenres, mais aussi de s'affirmer et d'élaborer leur identité transgenre. Ce lien entre apparence et identité de genre se confirme au regard des pratiques contemporaines de chirurgie esthétique, dont le bénéfice est parfois décrit comme un projet de coïncidence à soi. Isabelle Faivre note ainsi les arguments en faveur de ces opérations : gain esthétique (beauté, harmonie), réussite sociale (travail, relations amoureuses), équilibre psychologique [1976]. La recherche esthétique, le travail du corps sont associés à la prise de pouvoir des sujets sur leur monde social dans nos imaginaires, et nul doute que, dans le cas des Arlésiennes, l'exposition publique de soi renforce ce sentiment.

Le costume, en effet, intervient dans le récit biographique offert par Inès comme une ressource, une force face aux difficultés de son existence, un moyen d'affirmer sa singularité mais aussi de s'inscrire dans les normes de genre contemporaines. Le costume occupe une place centrale dans la trajectoire d'Inès dans ses propos, lui permettant de lui donner du sens. Comme le relève Pierre Bourdieu, l'histoire de vie, cet « artefact socialement irréprochable » [1986 : 71] construit au fil de la narration, permet de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective à l'existence, tout en participant à unifier la personne. Pour Inès, le costume lui aurait permis de se *sentir elle-même*, apparaissant à la fin d'un récit émaillé par les épreuves et les ruptures et alors qu'elle était, au moment de notre discussion, de nouveau en marge du modèle hétérosexuel normatif. Il lui offrait la possibilité, de plus, de s'inclure dans une continuité familiale tout en se revendiquant comme une experte. Enfin, il transformait l'apparence et donnait à voir un corps paré, soigné et mis en scène, selon un modèle valorisé par sa communauté. Le costume était alors étroitement lié à Inès : elle disait ainsi être “nue” en costume car celui-ci correspondrait à sa “nature”, révélée et rendue visible par la transformation de l'apparence et le travail qui l'accompagne. Le costume, décrit de la sorte, permettrait d'accéder aux secrets de son identité jusqu'alors inaccessibles, non seulement en s'affiliant à ses aïeules, réelles ou imaginées, qui ont précédé dans la pratique, mais aussi en permettant d'explorer et d'affirmer son identité.

Dans une interview publiée en 2022 dans la revue *L'Arlésienne*, Nathalie Chay, XIX^e Reine d'Arles (2005-2008), revenait sur les difficultés qu'elle éprouvait à dire son homosexualité dans le « milieu des traditions »¹¹⁴. Elle y évoquait notamment le poids de la norme hétérosexuelle, qui rendait « impensable » l'idée d'autres orientations sexuelles. Du dépôt de son dossier de candidature à la fin de son mandat, il lui était impossible d'accepter de

¹¹⁴ <https://larlesienne.info/2022/06/18/on-peut-etre-reine-darles-et-homosexuelle/> page consultée le 14/08/2024.

s'éloigner de ce qu'elle nommait le « bon chemin », aussi s'est-elle concentrée sur l'approfondissement de ses connaissances en matière de tradition. La fin du règne, en revanche, est apparue comme une libération :

« Pendant le règne, j'ai complètement laissé de côté ma vie amoureuse. Je n'ai quasiment pas eu d'histoires. À l'époque, j'essayais encore de sortir avec des garçons. J'ai dû avoir trois ou quatre bisous de temps en temps, mais pas plus, ça ne m'intéressait pas. Être reine d'Arles a été une merveilleuse expérience riche d'enseignements et remplie de beaux moments. Dans de nombreux domaines ça m'a permis de me construire, de me connaître mais pour ce qui est de mon intimité, ça m'a éloignée de moi-même, j'étais concentrée sur la fonction. Paradoxalement, dès que la fonction a pris fin, la confiance en moi que j'ai emmagasinée m'a permis de vivre autre chose. D'accepter. C'était comme une *dead-line*, j'avais fait mon abstinence pour me remettre sur le "droit chemin" ça n'a pas marché. Maintenant : "J'ai le droit, je ne vais pas aller contre ça toute ma vie." »¹¹⁵

Il existe des figures de référence dans le monde de la tradition affirmant leur homosexualité, mais toujours au masculin : manadiers, gardians*... Mais, disait Nathalie Chay, aucune femme n'avait jusqu'alors déclaré comme elle « on peut être reine d'Arles et homosexuelle ». Elle regrettait :

« Qui aurait pu me donner confiance ? Me dire : "Tu peux quand même t'assumer et vivre ta vie personnelle et rester dans le milieu du costume." À ma connaissance, personne. La seule qu'on pourrait citer comme femme qui casse les codes, c'est Fanfonne¹¹⁶. Et encore, Fanfonne, elle est "juste" montée à califourchon comme les hommes et a ainsi transgressé les normes de genre de l'époque. C'était sa manade*, elle était propriétaire et elle avait le droit de faire ce qu'elle voulait. Elle était chez elle. Grâce à son exemple, les femmes ont depuis pu prendre une place de premier plan dans le milieu de la bouvine*. »¹¹⁷

« L'hégémonie hétérosexuelle » [Butler, 2005 : 30], qui institue l'hétérosexualité comme la seule expérience sexuelle légitime, participe dans un même mouvement à rendre l'homosexualité impensable pour de nombreuses personnes, qui « traversent la vie sans avoir jamais songé à cette réalité homosexuelle » [Tin, 2003 : XI]. Les femmes sont de plus confrontée à l'invisibilité lesbienne, c'est-à-dire à l'absence de représentation de l'homosexualité féminine [Chamberland, 1996 ; Wittig, 2001 ; Michard et Chetcuti-Ororovitz, 2003]. Ce n'est pas que les femmes lesbiennes seraient absentes, voire invisibles dans l'espace public, mais plutôt « que leur présence [...] serait déniée en tant que telle. » [Blidon, 2008]. Dès lors, il est bien difficile de s'affirmer homosexuelle en l'absence de repères :

¹¹⁵ Nathalie Chay, interview pour *L'Arlésienne*, 18/08/2022, <https://larlesienne.info/2022/06/18/on-peut-etre-reine-darles-et-homosexuelle/> page consultée le 14/08/2024.

¹¹⁶ Fanfonne Guillerme (1895-1989), proche du marquis de Baroncelli et cavalière d'exception, est célèbre pour avoir mené sa propre manade et œuvré pour la reconnaissance nationale du cheval Camargue comme race pure. Montant à califourchon comme les hommes, elle s'est imposée par sa maîtrise technique, allant au contact des taureaux et forçant le respect par l'excellence de son travail.

¹¹⁷ *Ibid.*

« La forme de répression silencieuse que représente l'invisibilité lesbienne constitue un obstacle pour la construction identitaire non seulement au niveau individuel (on ne fabrique pas son identité à partir de rien), mais aussi au niveau collectif. En effet, par opposition à la répression ouverte subie par les *gays*, elle rend plus difficile à formuler la position victimaire qui légitime habituellement l'action politique. » [Revillard, 2002]

Nathalie Chay pointait, dans cette interview, deux versants de la pratique costumière. Elle regrettait, en premier lieu, le conservatisme moral du monde de la tradition, tout en relevant dans un second temps le rôle positif qu'a tenu son statut de Reine d'Arles dans son cheminement personnel. Il n'est guère étonnant que l'habit traditionnel féminin, érigé en emblème et surveillé par la communauté qui façonne des silhouettes féminines idéales, associe le corps des femmes au respect d'un comportement normé. Ce comportement s'inscrit dans un « *sex/gender system* », selon la formule de Gayle Rubin [1975], qui associe le féminin à des postures, comportements et activités correspondant au cadre hétéronormatif dominant. David Berliner, à propos des regards posés sur les femmes laotiennes à Luang Prabang – ville érigée par l'Unesco en « ville du patrimoine » – a d'ailleurs constaté que « le comportement des femmes constitue toujours un étalon moral qui permet de juger de la tradition et de sa transmissibilité » [Berliner, 2011]. Le *sin*, la jupe traditionnelle laotienne, est ainsi devenu un marqueur de ce rapport à la tradition :

« [...] cette pièce de soie entretient un rapport métonymique avec un code de la féminité extrêmement strict qui dicte aux femmes, garantes des traditions, de parler bas, de toujours être discrètes, de s'occuper des tâches ménagères, de ne jamais manifester de désir sexuel et, surtout, d'être vierge avant le mariage. » [*Ibid.*]

Pourtant, dans le cas de Nathalie Chay, le port du costume en tant que Reine d'Arles lui aurait également permis de construire un rapport positif à elle-même, de prendre « confiance », et ce suffisamment pour pouvoir s'affirmer aujourd'hui publiquement comme Arlésienne, ancienne Reine d'Arles et homosexuelle. J'émetts ici l'hypothèse que ce sentiment de force, de confiance, procuré par le costume, et dont rendent compte Inès comme Nathalie Chay, repose sur trois paramètres. Premièrement, le travail du corps que nécessite le costume permet de faire émerger une image de soi-même positive et valorisée : le costume d'Arles offre la possibilité de se parer

et de se sentir “princesse”, “grande dame”¹¹⁸. De plus, l’Arlésienne s’expose dans l’espace public, dont les femmes sont habituellement exclues, et a pour rôle de s’affirmer et d’incarner l’identité régionale¹¹⁹. Enfin, le costume est associé à un projet de coïncidence à soi, c’est-à-dire de pouvoir révéler aux autres comme à soi-même certains aspects de sa personnalité. C’est cette faculté du vêtement à exprimer des valeurs positives associées à la personne qui va nous intéresser à présent. Comment les Arlésiennes parviennent-elles à faire du costume un moyen d’expression personnel ? Comment le vêtement permet de déployer une relation intime avec soi et son corps ? Enfin, quels aspects sont valorisés par l’habit régional, et quel type d’introspection ce travail favorise-t-il ?

Façonner et exposer son corps : récit d’une initiation au costume

La sociologue américaine Kathy Davis constate que le corps, dans nos représentations traditionnelles, est associé à l’inné, à l’immuable, ou encore à l’idée d’une destinée humaine [1997]. Pourtant, selon l’auteurice, cette vision est aujourd’hui devenue intenable :

« the body -as well as our beliefs about it - is subject to enormous variation, both within and between cultures. » [Ibid.:29].

Le corps, de plus en plus, peut être associé à un « véhicule », un « costume », ou encore à « quelque chose qui peut être changé dans notre recherche pour devenir “qui nous sommes” » [Ibid. :29, ma traduction]. Ainsi, les femmes que Kathy Davis a pu rencontrer justifient leur choix de recourir à la chirurgie esthétique comme une nécessité :

« While their explanations touch on issues like beauty, identity and agency (although not necessarily using those words), they are always linked to their experiences and their particular life histories. » [Ibid. :31]

Modifier son corps correspond ainsi à un choix, une réponse individuelle donnée dans un contexte contemporain où le corps féminin est soumis à de multiples regards et injonctions. Nous voyons bien comment les femmes qui recourent à la chirurgie esthétique mettent en avant l’importance d’éprouver, vis-à-vis de leurs corps, des sentiments positifs, ainsi que les liens qu’elles tissent entre apparence et identité. Mais, d’un autre point de vue, l’exposition publique du corps féminin par les femmes elles-mêmes est aussi un levier d’action politique, signe

¹¹⁸ Voir à ce propos chapitre 7, « 2. Se donner à voir » en page 410.

¹¹⁹ C’est ce que note Michèle Perrot dans son ouvrage consacré à l’inscription des femmes dans l’espace public [2020].

d'émancipation qui s'inscrit dans une tradition européenne [Davis, 2016]. De même, la création plastique féminine, lorsqu'elle prend des femmes pour sujet, présente, directement ou en creux, une réflexion sur le féminin, qu'il s'agisse de questionnements intimes (vivre sa féminité, se connaître soi-même) ou politiques (la place des femmes dans la société) [Deloustal, 2016]. Le corps féminin, lorsqu'il est préparé en vue être exposé, peut être ainsi érigé en icône, porteuse d'un message collectif et politique, ou considéré comme le reflet, le véhicule d'une intériorité singulière – mais toujours genrée au féminin, les deux affirmations ne s'excluant pas nécessairement et se recouvrant parfois.

Le vêtement est une enveloppe qui accompagne, dissimule ou donne à voir certains aspects de sa propriétaire. La question du choix, du désir de donner à voir certains aspects de sa personne par l'action de se vêtir, d'en dissimuler d'autres permet de l'appréhender comme une stratégie visant à produire une certaine image de soi. Cette capacité de dévoilement et dissimulation du vêtement dans la vie quotidienne a été relevée par l'historienne Odile Blanc, qui écrit à son propos :

« La duplicité, sinon le mensonge, est intimement liée à la capacité métaphorique que recèle le vêtement dans ses plis, ses superpositions et ses recouvrements, qui en font une surface perpétuellement changeante, ainsi qu'à son statut d'enveloppe qui lui confèrent à la fois mouvement et secret. »
[Blanc, 2009 : 38]

Du fait de son statut extra-ordinaire, public et destiné à accrocher les regards, le costume se prête particulièrement bien au jeu de mise en scène, où chaque sortie est l'occasion de produire une *apparition* nouvelle. S'habiller s'apparente dès lors à une série d'opérations en vue d'une exposition du corps, amenant ainsi l'idée d'une *transformation*.

« “Habiller” implique donc l'idée d'un déplacement, de la transformation d'un matériau que l'on fait passer par un geste technique précis d'un état à un autre état. » [Paradis, 2003]

Comme le relève l'ethnologue Annie Paradis dans l'univers de l'Opéra, l'habilleuse¹²⁰ est celle qui opère en coulisses, avant et – fait plus méconnu – après la représentation. Elle apprête, déshabille, et entretient : les corps comme les vêtements de scène relèvent de son domaine. À

¹²⁰ Le métier d'habilleuse à l'Opéra est essentiellement féminin, et il en va de même chez les Arlésiennes : j'emploie donc ici ce terme au féminin.

l'instar de la « femme qui aide » décrite par Yvonne Verdier [1979], l'habilleuse opère dans « le temps rituel de la métamorphose ; du passage de la personne au personnage » [Paradis, 2003]. Elle maîtrise les seuils : dernier visage rencontré avant le passage sur scène, elle œuvre dans l'intimité et brouille les frontières entre personne et personnage. En proposant des agencements nouveaux du corps grâce au vêtement, elle transforme les apparences, façonne une autre façon d'être au monde : le temps d'une performance, l'incarnation peut prendre vie en même temps qu'elle prend forme.

Chez les Arlésiennes, nous retrouvons les mêmes enjeux autour de l'opération d'habillage. Particulièrement complexe, elle ne peut se réaliser seule que si l'on possède les compétences requises. Il est donc possible de faire appel à une habilleuse lorsque l'on débute en matière de costume, en mobilisant son réseau de connaissances. Pourtant, dans le cas d'une première prise de costume, la notion de choix n'est pas si évidente. D'abord, parce que la néophyte ne possède que rarement l'ensemble des éléments nécessaire à sa prise de costume : un grand nombre est alors emprunté, donnant lieu à un assemblage hétéroclite et pas toujours adapté au corps de l'emprunteuse. De plus, la transformation que produit le costume sur le corps, la perception de celui-ci (une coiffe plus haute, une ampleur plus importante du fait des épaisseurs de jupe, les épingles dans le dos qui empêchent de s'affaisser) donnent naissance à une démarche véritablement *empruntée*, c'est-à-dire malhabile. Se mouvoir avec aisance en costume demande, en effet, une certaine habitude et de l'entraînement. Enfin, l'exercice du défilé est un travail d'exposition de soi : une nouvelle venue dans le collectif est scrutée, sa tenue commentée. Ma première sortie en costume traduit bien la complexité de cette expérience, et le travail collectif qu'elle exige :

Je me costume pour la première fois le 23 avril 2016, pour la fête du village de T., où je réside. Deux jours auparavant, Victoire est venue « monter » le costume : nous avons plissé le fichu de propreté ainsi que le fichu assorti à ma jupe, avant de positionner le tout sur la casaque*. Le tour de cou et la guimpe sont également mis en place, le tout tenant uniquement avec des épingles. L'opération, très précise, s'est faite directement sur moi, faute de mannequin¹²¹, avant de disposer soigneusement le tout sur un cintre : ainsi, il n'y aura plus qu'à enfiler le tout le jour J et faire quelques retouches.

La veille, je me suis rincée les cheveux à la bière, sur les conseils de Victoire, avant de les tresser : une façon de leur donner du volume en l'absence de fer à gaufrir, très en vogue parmi les Arlésiennes. Mes cheveux, en effet, semblaient trop courts et raides pour pouvoir échapper à cette préparation.

¹²¹ Habituellement, le costume est monté sur un mannequin adapté à la taille de l'Arlésienne avant d'être enfilé par celle-ci. Cela évite de devoir positionner seule des épingles à des endroits peu accessibles, comme sur les épaules ou dans le dos, tout en respectant parfaitement les proportions propres au costume.

Le matin du 23, le réveil est matinal : il s'agit de défaire les tresses et d'ordonner un peu ma tignasse pour éviter l'effet « nid d'*agace* »¹²². Puis, il faut enfiler un débardeur – faute de mieux, le cache-corset authentique m'était alors inconnu –, le pantie¹²³, trois jupons, ainsi que des chaussures fermées, à petits talons, convenant au costume. Ma grand-mère, en charge de l'intendance, rassemble le matériel nécessaire (épingles, cartons, lacets, boîte d'allumettes, bijoux, et divers accessoires rassemblés au cours de la semaine précédente). À 10 heures, nous sommes chez Victoire et, après un café et le don d'une boîte de chocolats en guise de remerciement, la transformation commence.

Victoire me prépare pendant deux heures consécutives : il a fallu repartir à mon domicile en urgence pour trouver une épingle à nourrice (la jupe héritée de mon arrière-grand-mère est trop grande) et ramener le dessus de coiffe oublié. Ma grand-mère s'en charge, tandis que Victoire me coiffe en tirant fort sur les cheveux. Poser le ruban est une opération très délicate : l'épingle finale est placée sur le sommet de la tête, à fleur de peau. Ainsi, le ruban est « tanqué » et ne bougera pas, même en cas de fort mistral.

À la fin du défilé, je rencontre Danièle, qui n'est pas en costume : sa santé ne lui permettait pas de défiler ce jour-là. Elle me toise : « Pas trop mal pour une première ». Venant d'elle, je prends cette remarque comme une bénédiction : les semaines précédentes, elle m'avait longuement mise en garde contre une infinité d'erreurs possibles en matière d'habillage. Mais l'inspection n'est pas terminée : « Personne ne t'a montré comment tenir ta jupe ? », « Je ne sais pas qui a fait le repassage, mais tu lui diras qu'il ne faut pas marquer les plis : ça ne se fait pas. » Fidèle à elle-même, Danièle m'indique que la fois suivante, elle s'occupera personnellement de moi : il y a quelques petites choses qu'elle n'aurait pas faites de cette façon.

Je prends congé de Danièle et rencontre Victoire, qui s'enquiert de savoir si je passe une bonne journée : elle se félicite « d'avoir pu participer à ça ». Victoire me dit également sa joie de constater la fierté de ma grand-mère, qui, malgré la distance nécessaire entre les personnes en civil* et en costume¹²⁴, me couve d'un regard satisfait et ému.

Journal de terrain, 2/04/2016

Victoire, mon habilleuse, a littéralement façonné l'Arlésienne que j'étais le jour de mon premier défilé. Sans représentation préalable de ce à quoi je pouvais bien ressembler en Arlésienne, elle a choisi seule quelle variation de la coiffure correspondrait le mieux à mon visage et la façon la plus adéquate de positionner mon costume sur mon corps. Ainsi, Victoire a pu découvrir ce qu'elle a immédiatement nommé mon « profil provençal », le faire advenir et le mettre en scène à sa façon. Au cours du défilé, c'est tout autant ma performance que la sienne qui a été ainsi jugée – et notamment par Danièle, qui la connaissait bien. Mais si Victoire est bien l'instigatrice de ma transformation, elle n'est cependant pas la seule : ce travail est résolument une œuvre collective, qui a débuté bien en amont du défilé. D'abord, il y a la participation active de la famille, qui mobilise son réseau pour rassembler les éléments

¹²² En Provence, l'*agace* est la pie. L'expression, très en vogue parmi les Arlésiennes, renvoie aux coiffures trop crépées qui font penser aux nids de ces oiseaux, particulièrement broussailleux et désordonnés.

¹²³ Authentique culotte fendue portée quotidiennement par les femmes du début du siècle dernier. Nouée par un lacet à la taille, elle est appréciée pour les multiples fronces qu'elle permet de rabattre à l'arrière de la taille, donnant ainsi l'illusion d'une cambrure de rein plus marquée.

¹²⁴ Pendant les défilés, les personnes costumées sont invitées à rester ensemble pour former un groupe homogène. Quelques moments permettent cependant à la famille et aux proches restés en civil* de venir admirer et féliciter les belles endimanchées.

nécessaires au costume : du dessous de coiffe brodé aux épingles en passant par le peigne, rien n'a été acheté pour l'occasion.

	Bernadette	Victoire	Mathilde	Michèle	Geneviève
<i>Élément prêté</i>	Chapelle * Broche et croix (imitation) Dessus de coiffe * Jupons *	Fichu de propreté <i>Couverton*</i>	Épingles (35) Barrettes (20) Deux casaques* appartenant à sa fille (inutilisées)	Ruban * Peigne * Lacets	Mitaines * Casaque * Fichu* Jupe* Chaussures Épingles à nourrice

* *Éléments issus d'un héritage*

Geneviève, ma grand-mère, a fourni la majorité du costume, qu'elle tenait de sa propre mère, Marie-Antoinette (qui n'a jamais porté le costume, mais qui en a hérité). Celui-ci a été porté à son tour par sa fille, Michèle, au cours de sa jeunesse. Michèle se costumait jusqu'à récemment et a veillé à transmettre sa passion à ses deux filles : aussi, elle était en possession d'une partie de l'héritage de son aïeule. Bernadette, la sœur de Geneviève, a également prêté des pièces ayant appartenu à Marie-Antoinette, ainsi que des reproductions de bijoux anciens qu'elle avait achetées quelques années plus tôt. Mathilde, elle, était la boulangère du village. Elle a mis à disposition des fournitures appartenant à sa propre fille, qui se costumait de temps en temps. Victoire, l'habilleuse, a quant à elle fourni les éléments manquants, qui étaient le fruit de ses travaux d'aiguille. Le couverton*, petite couverture nécessaire si l'on souhaite monter en croupe pour protéger sa jupe, n'a pas été utilisé.

Préparer le costume a donc été le fruit d'une collecte assidue, menée quelques semaines avant le défilé. Mais il ne s'agissait pas simplement d'emprunter des objets : mon cheminement de maison en maison a été l'occasion d'annoncer mon initiation future et de recueillir, à ce titre, toutes sortes de recommandations. Si aucune de mes pourvoyeuses, à l'exception de Victoire, ne se costumait personnellement au moment de ces visites, toutes en avaient fait l'expérience : aussi, je me voyais adresser une multitude de conseils des plus hétéroclites, allant du choix de mes chaussures à la préparation de mes cheveux, en passant par des considérations plus générales sur mon physique : "Tu es brune, ça t'ira très bien !", "Mais comment tu vas faire pour ton piercing ? Tu vas l'enlever, j'espère ?". La nouvelle s'est rapidement répandue, si bien que Danièle, ayant eu vent de mon ambition, m'a invitée pour un entretien quelques semaines avant l'événement :

Aussitôt mon dictaphone éteint, Danièle me donne de nombreux conseils pour être bien habillée : c'est, selon elle, très important, d'autant plus pour la première fois. En effet, je suis filiforme, tandis qu'une Arlésienne doit être ronde, surtout au niveau des fesses : il me faudra absolument des jupons et ramener leurs fronces à l'arrière. Sinon, me dit Danièle, je risque d'être mal vue, regardée et critiquée. Elle me met en garde : cela arrive souvent. La cotonnade, pour une procession, serait de mise, mais surtout pas de traîne : j'abîmerai le costume à coup sûr. Ou alors, il faudrait un page pour tenir celle-ci. Avec ma jupe, je pourrai mettre un fichu blanc : normalement ce n'est qu'à partir de mai que l'on en porte, mais je suis jeune et ce sera déjà le printemps... Danièle multiplie les conseils, recommandations et astuces, qu'elle ponctue de mises en gardes : ne surtout pas mettre la coiffe trop en avant. Certes, on dit quatre doigts de distance entre le peigne et le front, mais avec le carton et le ruban, la distance est vite réduite. Il vaut mieux l'avoir trop en arrière qu'en avant ! Elle, pour bien se coiffer, place le peigne en premier, puis se fait une couette sur le sommet du crâne. Ainsi, tout est déjà en place et rien ne bouge. Pour m'illustrer l'importance de ce point, Danièle entreprend de me raconter l'histoire de la fille de Mme Laurent, qui habite dans la rue. Alors qu'elle se costumait pour la première fois, elle a demandé à des Arlésiennes d'un groupe folklorique très connu, d'Arles, de « rester avec elles », autrement dit de défiler à leurs côtés. Mais sa coiffe était mal faite, et les dames en question ont refusé sa proposition, tout en la critiquant ostensiblement. La jeune fille était en larmes, et n'a plus jamais souhaité se costumer.

Entretien, 25/03/2016

J'ai pu comprendre, en écoutant Danièle me conter l'histoire de cette jeune fille, l'enjeu de ma première prise de costume. Bien plus qu'un exercice de style ou une simple entrée dans le monde des traditions, il s'agissait d'une prise de position publique en tant qu'Arlésienne : le soin apporté à son costume dit la relation que l'on entend entretenir avec celui-ci. Serai-je une de celles qui "jouent à l'Arlésienne", ne se costumant qu'une fois par an, pour la fête de leur village, ou bien une future passionnée prête à "faire vivre le costume" ? De plus, en tant qu'ethnologue nourrissant l'espoir de pouvoir produire un propos concernant le costume, il me fallait être particulièrement attentive à l'image que j'allais investir ce jour-là. Devenir Arlésienne apparaît être un processus qui dépasse largement la seule action de recouvrir son corps d'éléments traditionnels : il s'agit en effet de mettre au jour, de révéler l'Arlésienne qui sommeillait jusque-là et d'en activer la présence par une série d'opérations techniques. Le caractère collectif de cette première révélation – puisqu'il est impossible de se costumer seule une première fois – permet à l'ensemble du groupe de prendre part à cette transformation. L'habilleuse, elle, est une passeuse : grâce à ses compétences, elle œuvre dans l'intimité du domicile pour révéler l'Arlésienne, avant de la donner à voir au reste de la communauté. Mais il ne s'agit pas d'être quelqu'un d'autre, bien au contraire : le costume ne saurait être un "déguisement", comme me le rappellent régulièrement les Arlésiennes. Il faut donc aller chercher plus loin pour comprendre ce qu'il s'opère au moment de l'habillage, et saisir plus en détail les enjeux de cette transformation.

Révéler son identité à soi-même et aux autres par le travail

Car devenir Arlésienne s'apparente à un jeu d'équilibriste, où la question de l'affirmation de la personnalité s'avère être un des points centraux des récits qui m'ont été offerts. Souvenons-nous de Garance, qui se sentait "vraiment à [sa] place" en allaitant son fils en costume, ou du soin apporté à la mise en récit de ses tenues. Le lien avec le costume doit être évident, profond et est particulièrement valorisé chez les Arlésiennes. À l'inverse, de nombreuses histoires circulent autour de celles qui ne sont pas capables de tisser ou donner à voir ce lien : presque paraboliques, elles se racontent dans l'intimité des groupes de couture. Ces exemples ne nomment jamais les contrevenantes : celles-ci, la plupart du temps, ne sont pas de la région, et veulent simplement "jouer", "se déguiser" ou "faire les belles".

Isabelle me livrait une de ces histoires alors que je la rencontrais pour la première fois : lancée sur les dérives de la coiffure en Pays d'Arles et sur l'absence d'implication de certaines – particulièrement les plus jeunes – qui ne voudraient plus faire l'effort d'apprendre, elle finissait par évoquer une expérience désastreuse avec une étrangère :

Isabelle me dit avoir deux anecdotes autour de la coiffure, avec, dans chaque cas, une belge en visite dans la région qui se retrouve finalement en bien mauvaise posture. La première l'a contactée pour « faire l'Arlésienne » (Isabelle fait la moue en prononçant ces mots) : un ami proche a été nommé prier pour l'année à venir et elle aurait aimé se costumer pour l'occasion. Isabelle l'a longuement questionnée : qu'est-ce que signifiait « faire l'Arlésienne » ? Elle m'explique la raison de ses réticences : « Parce qu'il y en a, elles pensent que c'est Carnaval ! » Avant d'accepter d'habiller cette dame, Isabelle a demandé des garanties. Car même si elle n'était pas sollicitée pour la coiffure (elle devait simplement fournir les costumes), Isabelle s'est enquis de la coupe de cheveux actuelle de la personne, en réclamant des photographies : au vu de son dégradé, il lui paraissait compliqué de pouvoir faire quelque chose de bien. Suite à l'insistance de la sollicituse, appuyée par son ami prier, Isabelle a finalement fourni les costumes, à contre-cœur.

La seconde anecdote concerne également une touriste belge, qui a contacté Isabelle un an avant une première prise de costume. Celle-ci a été introduite par une connaissance d'Isabelle, si bien qu'elle a finalement accepté de la coiffer, mais à une condition : qu'elle ne coupe pas ses cheveux pendant l'année, car ils étaient déjà très courts. Cette restriction a été acceptée par la sollicituse, avertie des contraintes capillaires imposées par le costume. L'année suivante, juste avant le défilé, Isabelle me dit avoir croisé dans la rue la dame en question, portant fièrement un carré plongeant « comme c'est la mode », c'est-à-dire avec la nuque presque rasée. Pensant alors que le projet était annulé, Isabelle n'a pas réagi. Mais cette dame est venue visiter Isabelle le jour du défilé, en lui demandant de la coiffer. Déconfite, Isabelle a tenté d'expliquer que la mission était impossible, mais l'autre ne voulait rien entendre. Finalement, Isabelle lui a "planté le peigne sur la tête", « posé le ruban dessus », et « elle est partie comme ça ». L'ami qui avait introduit cette femme s'est immédiatement insurgé : demandant des comptes, il affirmait qu'Isabelle l'avait ridiculisée. La réponse de cette dernière fut sans appel : « Oui, ridicule, c'est le mot. Tu peux dire que c'est moi qui l'ai coiffée, ça ne me dérange pas. »

Journal de terrain, 28 /08/2019

Comment expliquer pareille hostilité de certaines habilleuses professionnelles des Arlésiennes envers les touristes étrangères ? En effet, ces deux récits sont loin d'être des cas isolés et les anecdotes de ce type fleurissent régulièrement en marge des défilés. Si l'on ne connaît pas toujours personnellement les contrevenantes à la tradition, cela n'empêche nullement de les mobiliser à titre d'exemple : la touriste belge s'amusant à "faire l'Arlésienne" devient alors une figure archétypale, prenant pleinement place dans une imagerie locale particulièrement développée. Siégeant aux côtés des "princesses" qui dénaturent le costume en ne cherchant que le paraître, la touriste belge incarne une autre forme de danger, tout aussi menaçant : la prise à la légère du costume qui, cessant d'être une chose sérieuse, se vivrait sur le mode du jeu. Ainsi, en marge des défilés, certaines petites remarques de la part de personnes mal informées passent très mal et font l'objet de réactions courroucées du public arlésien, en costume ou en civil*. Ce genre de tensions est monnaie courante. Ainsi, Colette, 57 ans et employée municipale, me racontait que des touristes l'avaient une fois qualifiée de "gitane", suscitant son indignation. Une autre fois, alors que nous nous tenions, avec d'autres personnes en civil*, à l'entrée de l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer pour une célébration des *Festo Viergeinenco*, une passante a hélé son conjoint : "Viens voir ! Il y en a qui sont déguisées en Arlésiennes !" La plupart de mes voisins ont soufflé ostensiblement et le photographe se tenant à mon côté a eu un mouvement de recul. Alors que nos regards se croisaient et que la messe débutait, il a haussé les épaules, et m'a dit d'une voix forte : "on y reviendra plus tard". La touriste, gênée, s'est alors éloignée en silence.

Comme le relève Christian Rinaudo, s'intéresser aux activités de dénonciations en matière de traditions permet de saisir, en creux, les critères d'attribution de l'authenticité [Rinaudo, 2004 : 261]. Polémique, difficilement saisissable, elle est régulièrement convoquée pour légitimer des pratiques culturelles singulières dans des contextes touristiques et patrimoniaux [Bortolotto, 2020]. Pourtant, pour les Arlésiennes comme pour l'ethnologue, il est bien difficile de définir la pratique idéale du costume, et plus encore celle qui serait davantage authentique. Lorsque je demandais à Nicole Niel ce qui faisait "un bon costume", elle me rétorquait, après un silence : "Un bon costume, ou une bonne Arlésienne ?". La nuance, d'après l'historienne locale, pouvait sembler ténue à une observatrice extérieure, mais prenait tout son sens lorsqu'on observait avec attention les défilés. Elle me décrivait toute une série de bons costumes selon les saisons et les occasions, avant d'ajouter :

Donc, ces costumes-là, ils peuvent être tous bons à partir du moment où ils sont bien coupés, où les tissus sont bons, et que on sait correctement plisser un fichu et le monter correctement sur le buste. Voilà, bon. Après, il y a toute la partie coiffure, et c'est là que l'on va dire belle Arlésienne,

bonne Arlésienne, parce que sa coiffure et la pose de sa coiffe vont être en accord avec tout ce que l'on a vu avant, qui est bien monté, bien posé, qui correspond aux normes etc., donc des cas-là, il n'y a pas de soucis. Et puis parfois, on va avoir quelqu'un qui n'a jamais porté le costume, qui décide comme ça, d'un coup, ça lui prend, et puis c'est la voisine qui lui dit « ah oui, mais moi j'avais coiffé une fois, une fille, oh, et puis je connais quelqu'un qui va te prêter un costume », ça peut être un très beau costume, de très vieille famille, de très belles choses et tout, et puis ça va être un massacre quand ça va se retrouver sur la personne ! Parce qu'elle ne saura pas le porter, ça sera mal placé, le fichu sera mal positionné, mal plissé, mal, tout, coiffé, n'en parlons pas... Et, avec les mêmes éléments, qui peuvent être très beaux, et très bien, tu peux avoir un résultat catastrophique.

Entretien, 15/10/2019

Mais si, ici encore, le succès d'un costume peut reposer en partie sur la réalisation technique de la préparation, nous noterons cependant un élément majeur dans l'exemple de Nicole : l'Arlésienne en question ne fait pas partie du monde du costume, elle est isolée et ne mobilise pas le bon réseau de connaissances pour pouvoir se costumer convenablement. Ainsi, à l'instar de la touriste belge, elle est *hors* de la communauté, ou du moins aux marges de celle-ci. Mais écoutons encore Nicole, qui poursuivait son argumentation : il existerait, malgré un bon costume et une bonne préparation, des femmes qui ne seraient toujours pas convaincantes. Elle me décrivait ainsi *l'Arlésienne-qui-n'en-n'est-pas-une* :

Et là, tu es simplement habillée, dans le sens où on t'a posé les choses, on n'a fait que les poser sur toi. Alors le costume, il se porte de l'intérieur aussi. C'est porter le costume, ce n'est pas être habillée en Arlésienne, c'est porter le costume. Et le porter, ça veut dire que, que le premier dimanche de juillet, quand il fait 40 degrés et que tu es en costume, il faut le porter, le costume. Sinon tu tombes. Et il y en a qui tombent. Il y en a eu, cette année. Pffit ! Des filles qui n'ont pas l'habitude.

Entretien, 15/10/2019

L'habit ne fait donc pas l'Arlésienne, car elle doit savoir *porter* son costume, l'habiter de l'intérieur. Il y aurait des techniques du corps spécifiques au costume, témoignant d'un *savoir-porter*. La marche, la gestion des jupes et jupons, le bon maintien, mais aussi l'attention à la coiffe (qui ajoute quelques centimètres à prendre en compte au moment d'entrer dans une voiture, par exemple). La gestion de la chaleur est également centrale, requérant une anticipation du risque et un équipement : l'ombrelle et l'éventail sont précieux, tandis qu'il faut se connaître et savoir quand se mettre à l'ombre, boire, se rafraîchir... Mais, outre ces techniques du corps qui témoignent de la maîtrise et de l'habitude, Nicole Niel pointe un savoir moins évident : celui de *porter* le costume. Car le risque, ici, serait de s'apparenter davantage à un porte-manteau qu'à une incarnation de *l'Arlésienne* : l'ensemble pourrait alors s'effondrer complètement sur lui-même, car sans point d'appui tangible.

Il s'agit donc d'habiter, d'incarner son costume pour lui donner vie en s'attachant à faire de lui un attribut personnel et non pas un *déguisement*. À ce titre, l'on s'éloigne en partie des Arlésiennes du temps de Mistral, qui devaient représenter la Provence : il s'agit désormais, en premier lieu, de se représenter soi-même – le reste venant ensuite. Cependant, la question de la beauté de l'Arlésienne est toujours aussi prégnante, de même que celle de l'authenticité de son costume, qui doit continuer à correspondre scrupuleusement aux normes patrimoniales édictées par les aînées, théoriciennes du costume. Mais alors, qu'est-ce qui a changé véritablement ? Comment expliquer ce renversement de l'attention, qui donne à la personne de l'Arlésienne une tonalité nouvelle ?

Car l'Arlésienne est toujours l'emblème d'un patrimoine singulier, elle représente une culture et manifeste un enracinement local fort. Mais l'authenticité a changé de registre : elle est aujourd'hui associée à l'Arlésienne elle-même, qui doit faire preuve d'une relation singulière avec son costume. La beauté de l'Arlésienne, étroitement liée à l'authenticité de sa démarche, se déploie donc dans sa capacité à incarner son costume. Prendre en compte cette dimension relationnelle dans les reconfigurations contemporaines du rapport à la tradition permet de saisir la complexité de ce qui se joue dans les coulisses, en amont du défilé. Il ne s'agit pas simplement de choisir un costume sur des critères esthétiques et patrimoniaux pour pouvoir rejoindre un premier mai le grand cortège du défilé. Il faut devenir Arlésienne, affirmer cette « authenticité dans le costume » exigée en peinture et au théâtre¹²⁵ aux XVII^e et XVIII^e siècles [Blanc, 2009 : 30]. Or, dans le cas qui nous intéresse, cette authenticité ne s'apparente plus seulement à incarner un imaginaire commun et pouvoir évoquer, grâce à la faculté langagière de ses vêtements, une époque ou des mœurs en particulier, mais plutôt une certaine image de soi. À l'instar des artistes modernes analysés par Nathalie Heinich, c'est le régime de singularité qui prime en matière de costume : il s'agit de mettre en lumière la personnalité à l'origine de la création [2014]. Dans son travail à propos de « l'exigence d'authenticité » qui gagne « des zones de plus en plus variées de notre vie commune », la sociologue relève en effet que certains objets sont caractérisés par leur « insubstituabilité », c'est-à-dire un « régime de singularité » qui atteste « qu'ils sont *authentiquement* eux-mêmes » [*Ibid.*]. Heinich dégage alors trois catégories d'épreuves d'authenticité :

« La première porte sur ce qu'on appelle aujourd'hui la “traçabilité”, autrement dit l'historique des déplacements de l'objet ; la deuxième, sur la

¹²⁵ Celle-ci est alors associée à une « vérité des usages, vêtements, etc. », qui doit pouvoir transparaître dans une œuvre d'art (Félibien, cité par Blanc, 2001 : 153).

substance, autrement dit les composantes matérielles de l'objet ; et la troisième, sur le style, autrement dit, en matière proprement artistique, les caractéristiques formelles – touche, dessin, coloris, sonorité, façon d'occuper l'espace ou d'agencer les mots, etc. » [*Ibid.*]

Les œuvres d'arts sont la catégorie d'objets soumises aux exigences les plus lourdes, devant satisfaire ces trois critères. L'avènement de l'art moderne renforce ces liens entre authenticité et art et en étend les exigences. Une de ces extensions, qui nous intéressera particulièrement ici, est celle de la psychologisation de cette authenticité, « en se déplaçant de l'œuvre à l'artiste lui-même » : il s'agit désormais d'exprimer « l'intériorité de l'artiste » [*Ibid.*]. L'enjeu est de rendre perceptible une « continuité *matérielle* de l'œuvre avec le corps de l'artiste » [*Ibid.*].

Ce basculement de l'authenticité, concept légal ou juridique à l'âge classique¹²⁶ vers la « personnalité réelle et profonde de l'individu » serait un fait récent [Dumouchel, 2014]. Daniel Dumouchel constate, à propos de l'évolution du terme :

« On le voit, dans tous ces cas, "l'autorité" qui accompagnait originellement l'authenticité s'est étendue pour englober la conformité des œuvres et des objets à leur origine, l'adéquation à des normes d'excellence, la véridicité des témoignages et la véracité de l'expression individuelle. Dans ce dernier cas, l'*autorité* a à voir avec la manière dont la personne elle-même soutient ses énoncés ou ses actions ; ce qui se garantit, c'est l'adéquation avec la personnalité ou les composantes de la personnalité de l'individu expressif. » [*Ibid.*]

Le philosophe caractérise ainsi « l'authenticité expressive », qui se développe dans l'art et la poésie dans la seconde moitié du XVIII^e siècle comme une pratique éthique, visant à donner la preuve de la coïncidence entre la création et « la personnalité profonde » de son auteur, c'est-à-dire des traits durables, stables et pensés comme constitutifs du caractère [*Ibid.*]. En analysant l'ouvrage du poète anglais Edward Young (1681-1765) *Conjectures on Original Composition, in a letter to the Author of Sir Charles Grandison*, Daniel Dumouchel relève les liens établis entre création, originalité et authenticité. Pour Young, qui propose un « nouvel art poétique »

¹²⁶ Le terme serait emprunté au latin *authenticus*, lui-même issu du grec αὐθεντικός « qui consiste en un pouvoir, une autorité absolue » <https://www.cnrtl.fr/etymologie/authentique> page consultée le 20/08/2024.

[*Ibid.*], l'imitation relèverait du faux et du mensonger tandis qu'être original signifierait être soi-même tout en refusant de créer pour plaire et par nécessité. Ainsi :

« cette poétique de l'originalité sous forme de maximes morales repose sur deux idées : un expressivisme artistique, d'une part, puisque produire une œuvre originale en tirant de soi son matériau constitue en même temps une découverte de soi-même, et d'autre part une théorie de la "nécessité intérieure" qui doit servir de critère dans la production et l'organisation des pensées. » [*Ibid.*]

Dumouchel entend, par cet exemple, mettre en lumière les transformations profondes qui ont traversé l'art et la poésie à la fin du XVIII^e siècle, tout en soulignant que ces questionnements autour de l'originalité et le travail créatif demeurent de nos jours, parfois sous des visages différents. Je retiendrai ici l'idée de la mise en avant de la personnalité du créateur, irréductible à une société, un contexte, ou un cadre normatif. C'est l'expression de la singularité qui est à la fois le signe et la source du *génie* créateur. La dramaturge et théoricienne Bojana Bauer relève d'ailleurs, dans les pratiques et discours de danse, la place importante accordée à « l'intériorité » depuis le XX^e siècle [2009]. Il s'agirait là d'un « mythe fondateur de la modernité en danse », qui mobilise à la fois le corps comme « porteur du sens et autonome par rapport à tout code ou vocabulaire gestuel préétabli », mais aussi véhicule privilégié de « l'âme », la « psyché », ou encore « dynamique vitale » selon les expressions [*Ibid.*]. Bauer relève que cette « intériorité » donnée à voir ne repose pas sur un partage binaire dedans/dehors, mais que, au contraire, la chorégraphie repose sur une relation étroite entre imaginaire, actions corporelles et sensations. Ainsi, « le geste produit l'image mentale et l'image mentale produit le geste. » [*Ibid.*]

Je fais ici l'hypothèse que nous retrouvons, dans le cadre des pratiques costumières, ces dialogues contemporains entre authenticité, intériorité et travail créatif. Si le respect d'une forme normée du costume est nécessaire, elle ne permet néanmoins pas d'être, véritablement, Arlésienne. Cette coïncidence entre l'Arlésienne et son costume doit alors se manifester par l'émergence d'un soi, rendu visible dans et par le vêtement. L'habillement, dont la force est redoublée par le travail d'embellissement de soi, permet de faire émerger un récit singulier censé dire quelque chose de la personne qui le porte tout en l'inscrivant dans un collectif : c'est le *style*. Le style, lorsqu'il est affirmé et lié à la personnalité, peut garantir un certain aspect de l'authenticité du costume : celle de son *esprit*, selon l'expression locale. Si les Arlésiennes sont

nombreuses à reconnaître qu'il est important d'apporter sa marque à son costume, il est bien difficile de caractériser le style : une certaine singularité dans l'apparence, une impression générale... Le corps paré, mis en situation, provoque une « impression de base » [Duflos-Priot, 1989 : 120] et permet l'émergence d'une « aura » : « luxe », « beauté », « raffinement » ou encore « originalité » [*Ibid.* : 121]. Celle-ci repose tout autant sur le travail esthétique que sur une « façon d'être » [*Ibid.* : 121] adaptée à la situation et à l'imaginaire convoqué par les vêtements. Avoir du style, c'est donc parvenir à maîtriser l'ensemble du travail esthétique pour pouvoir faire émerger une idée plus large, qui s'inscrit dans un imaginaire : le vêtement doit représenter son caractère, ses goûts, mais aussi l'humeur du jour. Ainsi, Elodie Bretagne et Laure Novelli racontaient à Florie Martel leur expérience de Demoiselles d'honneur : elles se consultaient avant les sorties pour « harmoniser » leurs tenues et donner une belle impression d'ensemble, tout en trouvant des astuces pour se distinguer les unes des autres : elles cherchaient des « choses pas communes », « qui sortent un peu de l'ordinaire ». Pleines de ressources, elles ne cessaient de trouver des solutions pour éviter le « ridicule » de paraître identiques :

« Elodie Bretagne : Il y a des tissus, que, par exemple, une soie rouge, que tout le monde en a une quoi. Il y a des couleurs, marron, tout le monde a du marron. Il y a des couleurs, comme ça...

Laure Novelli : Basiques, c'est des basiques.

Elodie Bretagne : ... que toutes les sept [les membres du règne] nous avons dans nos armoires, après c'est à nous d'agrémenter, soit un fichu, soit une couleur différente, faire une robe montante d'un fichu couleur, ou, voilà, c'est à nous de jouer avec ce que l'on a, de faire en sorte de ne pas être la même que celle d'à côté, quoi. Même qu'on se retrouve avec la même couleur, qu'on ne soit pas les mêmes.¹²⁷ »

Pour les membres du règne, qui sont bien souvent au centre de l'attention, le costume devient un enjeu de taille. Il doit être juste du point de vue de la norme patrimoniale, mais aussi original : il ne faut pas être vue avec toujours les mêmes pièces, savoir se renouveler, tout en se démarquant des autres Arlésiennes présentes et en mettant en avant sa personnalité. Elodie Bretagne confie d'ailleurs que, même en ayant préparé son costume quelques jours à l'avance, celui-ci peut être entièrement changé si son humeur du jour ne lui correspond plus. Il s'agit donc d'être une Arlésienne, avec *du* style, qui doit à terme devenir *son* style. Nous retrouvons ici le double effet du style, qui inscrit dans un groupe autant qu'il signale une personnalité propre.

¹²⁷ 3MUS3-0094, « Laure Novelli et Elodie Bretagne parlent de leur expérience de Demoiselles d'honneur de la XXème Reine d'Arles au milieu de leur règne », Florie Martel, 3/11/2009, Arles.

Lorsqu'il est généralisant, nous dit Bruno Martinelli, le style peut s'apparenter à des normes, canons ou patrons [2005 : 21] associés à un élément, qu'il soit matériel ou non. Il s'agit alors de sa structure, d'une forme constante, dont on peut affiner les critères selon la spécification souhaitée. Ainsi, les Arlésiennes peuvent être considérées comme emblèmes de la Provence, mais aussi comme représentatives d'un village, d'un territoire donné (comme les Alpilles), voire d'une classe d'âge : tout dépend des détails relevés par l'observation, et de l'importance que l'on choisit de leur donner. Mais le style peut également être associé à une « qualité originale, une propriété distinctive », un « quelque chose de plus » [*Ibid.*, : 23] qui se réfère à la personnalité propre de celui ou celle à l'origine de l'élément considéré :

« Le style confère une immanence à l'objet, une quasi-intériorité qui suggère les métaphores de la personnalité ou d'une physionomie analogue à celle d'une personne. » [*Ibid.* :23].

Les Arlésiennes les plus expérimentées maîtrisent cette ambivalence du style : tout en se gardant de faire le moindre faux-pas patrimonial, elles savent apposer leur marque sur leurs costumes. Cela passe, en grande partie, par un certain agencement des éléments qui le composent et un travail de composition appliqué. Nous avons pu constater que certaines pièces étaient dotées d'une histoire propre, ou pouvaient se référer plus ou moins directement au parcours de vie de sa propriétaire et le mettre en valeur. Mais les capacités langagières du costume ne s'arrêtent pas là et c'est dans le choix et l'agencement des pièces que va pouvoir se déployer une autre qualité de l'Arlésienne : son sens du goût, qui doit témoigner non seulement de sa maîtrise du lexique commun à toutes, mais aussi de ses propres qualités de création. Celle-ci doit, de plus, s'adapter à sa propre morphologie afin de pouvoir non seulement la mettre en valeur, mais aussi la sublimer. Ainsi, pour faire un bon costume, il ne suffit pas d'en connaître seulement toutes les subtilités : il faut d'abord se connaître soi-même.

3. Avoir du goût, avoir son goût

La conception de son costume, en amont du défilé, implique d'opérer une série de choix. Déterminer ce que l'on veut porter, c'est adopter une certaine image, en fonction de ce que l'on souhaite raconter, mettre en avant ou souligner pour une occasion particulière. Bien sûr, il faut d'abord s'accorder au thème imposé par l'événement : porter une soie pour un défilé champêtre serait malvenu. Cependant, la grande possibilité de variations offertes rend chaque tenue

singulière, tant au niveau de la parure, de la mise en beauté et des accessoires qu'au costume à proprement parler. Ainsi, remettre le même costume à plusieurs reprises n'est pas très gênant, car la façon même de le "monter" et de s'apprêter peut suffire à en changer certains aspects.

Nous parlerons, ici, des différentes *tonalités* que l'Arlésienne peut impulser à son costume : l'agencement de sa tenue, loin d'être un simple parti-pris esthétique, peut nous renseigner sur des horizons plus larges. Chaque tenue résulte en effet d'une série de sélections, détails pensés pour se répondre les uns aux autres et être remarqués : il s'agit pour les Arlésiennes d'élaborer leur propre allure tout en s'inscrivant dans des registres communs. Mais comment considérer ce travail de l'apparence ? Je choisirai, ici, de considérer que l'Arlésienne se construit un *style* en imaginant, fabriquant puis revêtant son costume. Le *style* qui émerge, par ce travail de création, ne se limite pas à une configuration singulière dont l'objectif serait seulement esthétique. Au contraire, à la suite de Marielle Macé, je considère le style comme une manière d'être en puissance. L'historienne de la littérature française avance en effet que le style s'apparente au choix d'une forme qui engage, autorise ou interdit certaines idées de vie. La forme, nous dit Macé, désigne ce qui se laisse identifier et se prête à l'analyse, une succession de qualités sensibles et perceptibles qui se désignent elles-mêmes comme porteuses de sens (par accumulation, redondance...). Ces formes indiquent un « comment », c'est-à-dire une modalité d'engagement dans l'existence, un positionnement dans la topologie des rôles :

« C'est là un des enjeux majeurs de la question du style : il crée une forme-force, des reliefs dans l'apparence, des dynamiques d'écartement, des ponctuations, des "valeurs" (nous y voilà) – un "ceci-plutôt-que-cela" –, et donc potentiellement aussi des violences. » [Macé, 2016 : 21-22]

Questionner le style, c'est donc s'intéresser à la façon dont l'apparence est composée pour pouvoir produire un discours non seulement sur soi, mais aussi sur sa relation au monde. Sous la plume de Marielle Macé, le style apparaît comme une « orientation dans le vivre » [*Ibid.* : 211] qui traverse et déborde largement la personne qui le porte. Il s'agit de gestes, de façons, de formes, de modalités, de régimes, d'allures, mais qui portent en eux des « idées », des « formes *qualifiées* » investies de valeurs et significations. En effet, plus qu'une caractéristique propre au sujet, le style est considéré comme une façon « d'habiter le réel et de s'habiter soi-même » [*Ibid.* : 212]. Macé nous propose de considérer les styles comme des formes, qui s'apparentent davantage à une demeure qu'à une posture : il s'agit moins de mobiliser un lexique pour produire un discours que d'investir et habiter un paraître. Le vêtement

devient alors le « champ pratique d'un travail de l'être » [*Ibid.* : 173], et, à ce titre, impacte les façons de se mouvoir, de se tenir, de communiquer... La façon d'être au monde est alors directement influencée par le travail esthétique, qui rend non seulement compte d'une certaine vision de soi mais conditionne également son engagement dans le monde.

Le style, en sciences sociales, revêt différentes significations. Pour Pierre Bourdieu, il est étroitement lié à un *habitus*, celui-ci étant à la fois à l'origine de pratiques sociales spécifiques, mais aussi le système de classement de ces pratiques. Les styles de vie sont ainsi perçus et hiérarchisés dans leurs relations mutuelles, participant à la naturalisation et à la diffusion dans la vie sensible de domination sociale :

« Les styles de vie sont ainsi les produits systématiques des *habitus* qui, perçus dans leurs relations mutuelles selon les schèmes de l'*habitus*, deviennent des systèmes de signes socialement qualifiés (comme “distingués”, “vulgaires”, etc.). La dialectique des conditions et des *habitus* est au fondement de l'alchimie qui transforme la distribution du capital, bilan d'un rapport de forces, en système de différences perçues, de propriétés distinctives, c'est-à-dire en distribution de capital symbolique, capital légitime, méconnu dans sa vérité objective. » [Bourdieu, 2016]

Pour Michel de Certeau, au contraire, le style s'apparente à un art, une manière de se dégager du pouvoir à travers des *gestes non discursifs* qui sont porteurs de sens et sources de liberté [1990]. Chez Claude Lévi-Strauss, le style désigne quant à lui le système formé par « l'ensemble des coutumes d'un peuple », issu de combinaisons singulières tirées d'un répertoire qui serait partagé par l'humanité [1993 : 205]. Cette vision se retrouve également dans les analyses d'Alfred Gell, qui, à propos des arts visuels, désigne les « unités » de style comme des « cultures » ou des « sociétés » [2009 : 189]. Ainsi, pour appréhender les « arts traditionnels », l'auteur précise :

« L'art dont je vais parler se réfère à des collectivités et à leurs histoires, et non à des individus ; de plus, il s'agit d'un art “traditionnel”, au sens où l'innovation est soumise à des critères de cohérence très stricts. Cela ne veut pas dire que ces traditions ne laissent aucune place à l'innovation, bien au contraire. » [*Ibid.* : 192-193]

Dans le cas de l'habit traditionnel du pays d'Arles, je considère le *style* comme l'art de tirer à soi des imaginaires partagés par la communauté, de se les approprier et de les combiner pour produire un agencement porteur de sens. Il existerait un *style* propre au costume de l'Arlésienne, reposant sur un idéal codifié, encadré par les normes historiques. Porter le costume signifie manifester l'adhésion à un certain mode de vie, caractérisé par une passion pour le patrimoine local et l'esthétique qui le fonde (reprenant notamment, par exemple, les codes de l'imaginaire de la « Provence éternelle »). Une première distinction s'opère ici, qui repose sur la démonstration de sa virtuosité à manipuler ces références appartenant au corpus traditionnel. En cela, nous rejoignons la vision bourdieusienne : c'est en faisant la preuve de sa capacité à avoir *du goût* que les Arlésiennes se positionnent dans la communauté. Ces scripts communs (une forme stéréotypée du costume, une esthétique reposant sur un imaginaire partagé) donnent à voir un premier versant du style, qui serait alors « général » pour reprendre la terminologie de Gell [2009], c'est-à-dire généré et partagé par la communauté.

Mais un autre aspect de la notion se dégage lorsque l'on examine les récits que les Arlésiennes font de leurs tenues. Le *style* apparaît également comme le produit d'un processus de création personnel, renvoyant à l'art de s'approprier et de produire un discours sur soi en ré-investissant les imaginaires communs considérés plus haut. La forme du costume serait un moyen d'exploiter les capacités langagières du costume pour produire une image plus personnelle. Cependant, ces productions sont également imprégnées de significations plus larges, renvoyant notamment à des représentations normatives de la féminité, notamment. Il s'agira donc, dans les lignes à venir, de questionner les différentes acceptions du *style* qui affleurent dans le costume du pays d'Arles, en nous intéressant aux catégories communes, mais aussi aux interstices dégagés par les Arlésiennes et à leur potentiel normatif. De plus, à la suite de Marielle Macé [2016], nous ferons le postulat que le *style*, en tant que « forme-force », est à la fois le lieu de production, d'affirmation et d'actualisation de valeurs morales.

Nous nous interrogerons ici sur deux *styles* différents, revendiqués comme singuliers par les Arlésiennes : le « naturel » et le « raffiné ». Ces deux façons d'appréhender le costume comportent, bien évidemment, de nombreuses variations individuelles. Cependant, elles rendent compte de deux visions du patrimoine perçues aujourd'hui par certaines comme antagonistes et qui sont à ce titre une première piste pour saisir ce qui se joue dans l'élaboration du *style* pour les Arlésiennes.

Être « naturelle » : la beauté dans l'humilité

Lorsqu'il est question de la tonalité que les Arlésiennes peuvent impulser à leurs costumes, une qualité est systématiquement citée et toujours valorisée : "l'humilité", associée à "la modestie". En effet, le style "naturel", comme on peut l'appeler en pays d'Arles, conditionne une forme de présentation de soi, mais aussi un registre d'attitudes décrite comme une certaine forme de moralité. En creux, se dessine une idée particulière de ce qui fonde la beauté des femmes qui portent ce costume.

Lors d'une présentation destinée aux membres du Rotary Club de Nîmes, Brigitte donnait un exemple de cette relation particulière qu'il s'agit de tisser avec son costume. Elle affirmait :

C'est un patrimoine qu'il faut porter avec humilité, dans le respect des codes ancestraux : là, le costume vous le rend. Si on le fait pour paraître, et on l'a vu, à grands coups de faux-cils, faux ongles et fond de teint, ce n'est pas beau. Le costume, c'est un savoir-être, un savoir-vivre. La rigueur du costume nécessite l'humilité.

Conférence, 14/10/2018

Il y aurait donc une attitude à avoir face à son patrimoine et celle-ci se traduirait directement dans la mise en beauté de l'Arlésienne. Les faux-ongles, le maquillage excessif, bref, des parures en trop grand nombre ne permettraient pas d'être belle en costume. Celui-ci, en effet, demanderait de la "rigueur", c'est-à-dire travail, sérieux et investissement. On remarque ici que la rigueur s'oppose d'ailleurs à un travail esthétique trop marqué¹²⁸ : pour pouvoir maîtriser sa tenue, il ne faut pas d'orgueil démesuré, il faut savoir rester à sa *place*.

Cette *place* que l'Arlésienne doit occuper est un véritable point d'équilibre, dont l'accomplissement peut s'avérer périlleux. Caractérisée par sa beauté, qu'elle doit faire advenir, l'Arlésienne ne doit pourtant pas donner l'impression d'outrepasser son statut. Ainsi, il faut avoir une conscience aigüe des contraintes auxquelles se plier : son âge, son statut matrimonial, l'importance de l'événement sont les principaux points d'attention pour penser le travail esthétique à venir. Une jeune fille devrait ainsi privilégier des tenues considérées comme moins "lourdes" que celles de ses aînées, en privilégiant des couleurs claires et des matières telles que le coton. Les plus âgées, elles, ont accès à des parures plus riches (bijoux et broderies), mais peuvent être critiquées si elles portent des couleurs jugées trop tapageuses. Enfin, le ruban *virginen** et le fichu blanc sont habituellement l'apanage des femmes célibataires, ou qui n'ont

¹²⁸ La lourdeur, pour Vigarello, émerge d'un habit mal contrôlé, caractérisé par l'excès : elle est ainsi associée aux classes sociales inférieures [2004].

pas encore d'enfant. Ainsi, *occuper sa place* signifie savoir dans quel registre d'apparence il est possible de puiser pour un costume. Une parure mal maîtrisée, dans l'excès, sera ainsi qualifiée de vulgaire, de même que celle d'une femme qui serait jugée trop âgée pour s'approprier les codes réservés à la jeunesse.

Signifier sa disponibilité ou son statut matrimonial par le travail de l'apparence renvoie à des pratiques esthétiques que l'on pourrait, aujourd'hui, considérer comme désuètes et anachroniques. Or, je fais ici l'hypothèse que cet apprentissage des normes du costume participe d'un imaginaire genré que les Arlésiennes connaissent bien dans le monde "civil"*¹²⁹. Les Arlésiennes, par le costume, prolongent une interprétation de ce que doit être la « vraie femme »¹²⁹, dont l'Arlésienne doit être l'incarnation. Le costume d'Arles existe, en effet, uniquement dans un contexte d'exhibition et de représentation : en ce sens, la performance du corps paré reprend et amplifie les représentations binaires des normes de genre et en présente une interprétation *idéale*, c'est-à-dire réifiée, aux normes présentées comme immuables. En ce sens, je considère que le costume d'Arles fonctionne comme une caisse de résonance de la partition des rôles de genre stéréotypés selon l'imaginaire dominant, favorisant leur diffusion par son statut à la fois spectaculaire (dans le sens ici de mise en scène) et traditionnel : présentés comme un état de fait historique, ils sont alors impossibles à questionner. Judith Butler, à ce propos, écrit :

« Il ne faudrait pas concevoir le genre comme une identité stable ou un lieu de sa capacité d'agir à l'origine des différents actes ; le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps par des fils ténus, posée dans un espace extérieur par une répétition stylisée d'actes. L'effet du genre est produit par la stylisation du corps et doit donc être compris comme la façon banale dont toutes sortes de gestes, de mouvements et de styles corporels donnent l'illusion d'un soi genré durable. » [2006 : 265]

Le corps de l'Arlésienne, comme corps *extra-ordinaire*, car en représentation, est un véhicule très efficace pour cette mise en performance du genre. La « stylisation du corps » est en effet amplifiée par l'idée que chaque détail compte, tant du point de vue de la tradition, de la justesse patrimoniale, que du sens intime accordé à certains éléments.

¹²⁹ J'emprunte ici l'expression à Judith Butler, qui l'associe à l'imaginaire du « sexe naturel », soit une « fiction sociale prédominante et contraignante », un « effet sédimenté des normes de genres » qui participent à l'élaboration d'une vision naturalisante des corps genrés sur un mode binaire [Butler, 2006 : 264].

Aussi, il nous faut prêter attention à la façon dont les agencements spécifiques du costume sont associés à des systèmes de valeurs morales, des statuts et des comportements attendus. Ainsi, Garance vantait régulièrement les mérites de la simplicité à ses comparses, tandis que, de son côté, elle consacrait toutes ses économies au costume. Si sa garde-robe en civil* était, de son point de vue, très limitée car ça ne “[l’] intéresse pas”, son armoire consacrée au costume affichait des proportions impressionnantes. C’était, disait-elle, en vertu de son âge (50 ans) et de son statut de mère qu’elle pouvait se le permettre : pour les jeunes, en revanche, elle prônait la “fraîcheur et la légèreté” selon ses termes. Ainsi, alors qu’elle s’emportait une fois de plus contre les jeunes filles qui en “font trop”, elle m’expliquait ce qui, selon elle, était le costume idéal : une cotonnade légère, “toute simple”, sans bijou, un simple ruban de velours noué autour du cou. Pour Garance, ce costume idéal était vivement recommandé à celles qui débutaient et n’avaient pas les moyens de s’offrir davantage. Grâce à cette mise en beauté, pas de maquillage trop prononcé, pas de bijoux en toc, pas de tissus de mauvaise qualité : l’ensemble du tableau pouvait être “vrai”. Et cette jeune fille rêvée, selon Garance, “sera plus belle que toutes les autres réunies”, “parce que c’est ça le costume”.

L’association entre la “simplicité”, le “naturel” et le “vrai” revient largement dans les discussions autour du costume. Outre l’idée d’une certaine *authenticité*, associée à l’idée de vérité, il apparaît que cet idéal, hautement valorisé, est pensé comme les Arlésiennes comme le signe d’une certaine disposition morale. C’est ce que suggère Sofia, que je rencontrais en marge d’un atelier de formation coiffure, organisé par Garance :

Je retrouve Sofia dehors, qui s’octroie une pause cigarette. C’est la plus âgée de l’atelier (elle a une cinquantaine d’années), et pourtant, elle ne se costume que depuis peu. Elle me dit être « la future ex-femme » d’un monsieur très actif dans la Confrérie des gardians*, et qu’elle a toujours préféré les taureaux : elle serait, d’après ses mots, un « garçon manqué ». Elle se félicite d’ailleurs du nombre croissant de filles qui rejoignent le monde de la bouvine*, qu’elle juge « trop machiste », même si selon elle « une femme n’aura jamais la même force qu’un homme ». Elle apprend l’art du costume depuis peu, d’où sa présence à la formation. Puis, après cette rapide introduction d’elle-même, elle me demande, en me regardant droit dans les yeux, ce que je préfère comme style pour mes costumes : « simple ou riche ? » À son air, je comprends que ma réponse aura toute son importance pour déterminer la suite de notre conversation. Alors que j’opte pour la première proposition, elle acquiesce, l’air satisfait : « Moi aussi. Mais c’est parce que je suis comme toi : naturelle, pas maquillée. Je n’aime pas ces coiffures, gonflées à bloc, sans un cheveu qui dépasse. On dirait des poupées. Ce n’est pas bon ! »

Journal de terrain, 27/10/2019

Pour Sofia, le style des costumes se confondait avec le travail des cheveux et le choix de la parure : coiffure, maquillage et accessoires apparaissaient comme étroitement liés. Elle revendiquait une féminité qui ne s’inscrivait pas selon elle dans la norme dominante dans la vie

ordinaire et valorisait au contraire une expression qu'elle qualifiait de "naturelle" en costume comme à la ville, à contre-pied de costumes trop riches, visiblement travaillés ou tape-à-l'œil. D'ailleurs, on notera l'association qu'elle opérait entre elle-même et son apparence : l'absence d'un travail esthétique visible en civil* était le signe, selon elle, de son caractère fort, en dehors des codes dominants de la féminité, méprisant les artifices qui lui sont associés. La sociologue Sophie Vignon relève dans son ouvrage *Les femmes dans les manades en Camargue* [2018] que nombre des femmes enquêtées, qui tentent de s'insérer dans un univers très masculin et qui leur est difficile d'accès (elles représentent environ 10% de l'effectif), rejettent ouvertement ce qui pourrait les associer au registre du féminin, notamment par le travail de l'apparence. Ces femmes qui s'investissent dans l'élevage de taureaux et chevaux de race Camargue, que Sophie Vignon qualifie de « gardianes » faute de mot plus adapté¹³⁰, développent une certaine représentation du féminin, qui semble divisé en deux pôles : l'un, négatif (la séduction, la faiblesse, les bavardages, la futilité), qu'elles dénoncent, et l'autre positif, qui serait à conserver (le *care*, l'application, la patience, la communication). Cette tension se traduit par une essentialisation des rôles de genres, où chaque pôle est associé à des stéréotypes spécifiques (positifs comme négatifs). Il leur faut, pour être acceptées, procéder à un assemblage hétérogène d'aptitudes pensées comme spécifiquement féminines ou masculines, afin de conquérir une place sans pour autant pénétrer trop profondément dans ce bastion masculin. Sofia, issue justement du milieu de la bouvine*, semblait participer de ces représentations : son association entre la force de caractère (associée au masculin) et le refus de la parure "excessive" milite en ce sens.

Ainsi, *être naturelle* est associée à une certaine valeur morale, positive. Le Larousse, parmi les 12 définitions proposées pour l'adjectif « naturel », propose notamment « Qui s'exprime ou agit selon sa nature profonde ; qui exclut toute affectation, toute contrainte », ou encore « Qui est fait uniquement à partir de produits bruts, sans mélange avec quelque chose d'artificiel, de synthétique »¹³¹. L'absence de modification, l'« impression de vérité », le lien avec « l'ordre normal des choses », « la raison », « la logique » sont ainsi soulignés dans les définitions. Mais, plus encore, ce sont les antonymes qui nous intéresseront ici : « altéré », « artificiel », « dénaturé », « falsifié », « frelaté », « factice », « faux », « feint », « postiche »,

¹³⁰ La gardiane, en Provence, désigne une daube de taureau de race Camargue. Le terme émique est « cavalière », que Vignon considère, à raison, comme réducteur au regard des activités au contact des taureaux de ces femmes.

¹³¹ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/naturel/53897> page consultée le 29/08/2024.

« surfait », « forcé », « illogique », « anormal », « déraisonnable »¹³²... Revendiquer un « style naturel », c'est, en creux, s'éloigner de celles qui ne le sont pas, assimilant leur travail esthétique au registre du débordement. "Ce n'est pas bon", disait d'ailleurs Sofia à ce propos, accentuant l'opposition en qualifiant de "poupées" (associées au factice, enveloppes sans vie) celles qui sont associées à l'excès (de parure, de maquillage, d'accessoires, de soin capillaire...). Nous retrouvons également ici les réticences de Garance à l'égard des bijoux "en toc", aussi associés à une forme de mensonge : là où l'investissement dans une parure de *vrais* bijoux est acceptée et valorisée, la multiplication des *fausses* et leur accumulation pose problème.

Nous aurions ainsi un pôle positif, « naturel », associé à la vérité, à la maîtrise, au rationnel, à la justesse, opposé à l'artificiel, au débordement, et au factice. Or, cet imaginaire témoigne d'une opposition binaire, hiérarchique entre deux principes opposés, où le pôle négatif renvoie à la face « sombre » du féminin, pour reprendre le terme de Françoise Héritier [2002 : 82]. L'ethnologue souligne en effet la dualité, dans nos représentations, de la « nature » féminine, qui, lorsqu'elle est maîtrisée, guidée et contenue est bénéfique, mais source de désordre si laissée à elle-même. La figure de la menteuse est un stéréotype très répandu : Susanne Böhmisch, souligne les rapprochements communs dans nos imaginaires entre la femme et le diable, avec qui elle partage « la duplicité et la ruse », coopérant pour tromper l'homme [2015]. Morgan Cochenne, à propos du travail de l'apparence dans le milieu professionnel de l'esthétique-cosmétique, ajoute de plus qu'« autour du soin de beauté se construit un monde surchargé de symboles et de représentations sociales » [2004]. D'après l'auteur, un des enjeux majeurs pour les esthéticiennes serait de se prémunir de toute réduction de leur identité professionnelle au domaine du superficiel. Aussi, elles déploient une « dialectique de la surface et de la profondeur », déclinée en de multiples oppositions : « l'artificiel et le réel, le profond et le superflu, l'intérieur et l'extérieur, l'essence et l'apparence, le sérieux et le désinvolte, etc. » [*Ibid.*]. En ce sens, l'appui sur une esthétique idéale décrite comme *naturelle* par Sofia renvoie à un certain rapport non seulement aux pratiques esthétiques, appréhendées comme une succession de gestes techniques, mais exprime surtout un certain imaginaire fondé sur ces régimes d'oppositions (naturel/artificiel ; discret/tapageur ; élégant/vulgaire). Particulièrement sensible, du fait de sa socialisation dans un milieu essentiellement masculin et dans lequel elle doit tenir sa place, aux imaginaires associés à une féminité mal maîtrisée, Sofia s'attache à s'en démarquer en associant sa

132

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/synonymes/naturel/14488#:~:text=Contraire%20%3A,%2C%20falsifi%C3%A9%2C%20frelat%C3%A9%2C%20synth%C3%A9tique> page consultée le 29/08/2024.

démarche à un discours de vérité, de rectitude, de justesse. C'est ici la face positive de la « double “nature” féminine » [Héritier, 2002 : 82] qu'elle mobilise et met en avant pour parler de sa pratique.

Cet exemple met en lumière la façon dont nos contemporaines insèrent l'art de la parure, le travail du corps et la recherche esthétique dans un système de valeurs symboliques et culturelles, dans lequel le corps et ses représentation est par ailleurs bien présent. Yvonne Verdier, par exemple, montre bien de quelle façon le corps féminin apparaissait à Minot à la fois comme vulnérable, perméable aux éléments extérieurs, et siège de pouvoirs menaçants – comme la putréfaction des salaisons [1979]. Plus encore, le corps peut être porteur de valeurs morales fortes : le corps droit, redressé décrit par Vigarello résulte à la fois de l'action physique transformatrice, qui, dès la naissance, s'attache à corriger et orienter les morphologies, tandis que l'éducation participe au conditionnement des postures. La bonne tenue est en effet synonyme de rectitude morale et de respectabilité [Vigarello, 1978]. Robert Hertz soulevait déjà, en 1909, en questionnant la prééminence de la main droite, l'importance de la symbolique sociale dans nos représentations du corps [Hertz, 2014]. Aussi, il n'est guère surprenant que les pratiques esthétiques soient également porteuses de sens, permettant, entre autre, d'afficher l'intériorisation d'une « morale de l'effort », de la « discipline », à travers le développement d'une norme de « devoir de plaisir » où il s'agit autant de plaire que de se plaire [Détrez, 2002 : 203]. Aussi, avoir un beau costume, *simple* et *naturel* peut être le signe, pour les Arlésiennes, de la possession de savoir-faire autant que la démonstration de ses qualités morales et de son sens du travail, donnant à voir un corps maîtrisé.

En effet, la simplicité est loin de signifier l'absence de travail. C'est ce que m'expliquait Garance, à l'issue de cette même journée de formation : «Le costume, au plus ça a l'air simple, au plus c'est travaillé», me disait-elle. D'ailleurs, pour elle, le bon geste pour une coiffure réussie était celui qui semblait le plus “naturel” :

Elles ne se compliquaient pas la vie, avant. Quand un geste est compliqué, c'est qu'il est faux, c'est qu'il est mauvais. Le bon geste, il est beau, il est naturel, il est simple.

Entretien, 27/10/2019

Les gestes de coiffure étaient, d'après elle, un “un ensemble de petits gestes de sécurité” dont il faudrait comprendre “la logique” et “l'origine” pour pouvoir se les approprier. Cette idée se retrouverait, d'après Garance, dans le costume et l'agencement de ses pièces. L'art de la parure

¹³³ vanté par Garance devrait être un travail suffisamment discret pour ne pas être perçu, mais qui serait bien réel et conséquent. Il s’agirait d’impulser d’infimes variations dans son physique pour “souligner”, “rehausser”, “soutenir” une beauté déjà là, sans l’étouffer par des interventions trop visibles. De même, me disait Garance, le public ne s’y trompait pas : l’Arlésienne qui marquait le plus les esprits et qui était la plus admirée était toujours celle qui prenait garde à ne pas afficher un désir trop évident d’être remarquée.

Car si les femmes doivent répondre à un idéal de *naturel* en matière de beauté, Rossella Ghigi note qu’il existe néanmoins une injonction à soigner son apparence [2021]. Cette double contrainte peut paraître contradictoire : le corps est travaillé, soigné, mis en scène, apprêté, mais sans que cela ne puisse être deviné. Le travail du corps doit être tu, caché, mais les normes de beauté rendent nécessaires ce travail : une taille corsetée pour “la ligne”, un teint frais rehaussé de blush, des petites mèches savamment bouclées disposées négligemment sur la nuque pour y attirer le regard, un jupon aux broderies subtiles furtivement entraperçu... *L’Arlésienne* doit être séduisante, mais sans l’avoir trop manifestement recherché sous peine d’être associée à des valeurs négatives. Si le travail des apparences a connu de nombreuses transformations à travers l’histoire, les injonctions adressées aux corps féminins ne se sont pas taries pour autant [Perrot, 1984]. Le corps des femmes est toujours le lieu de contrôle social, et apparaît comme un enjeu de définition de la distinction de genre [Laqueur, 1992 ; Détrez, 2002]. Dans ce contexte, le travail de l’apparence, et notamment la recherche d’embellissement, est sérieusement encadré par les familles dès l’enfance [Baboulène-Miellou et Teboul, 2015]. De même, être identifiée comme trop intéressée par son apparence peut être une source de moqueries, de stigmatisation voire de répression, comme le relèvent Marion Braizaz et Camille Couvry :

« Les femmes témoignant d’une préoccupation marquée pour leur apparence, investissant beaucoup d’énergie à l’entretenir ou qui sont engagées dans des activités supposant un travail esthétique important, s’exposent à n’être identifiées par les autres qu’au travers de cette modalité de leur existence. » [Couvry et Braizaz, 2019 : 696]

¹³³ Sur les valeurs morales attribuées respectivement à l’art de la parure et de la toilette, voir *Le beau sexe faible* [Remaury, 2000]. L’auteur y souligne que « l’art de la toilette » est associé à une vision hygiéniste, à la médecine, tandis que la parure, du maquillage, participe à l’émergence d’une « beauté étrangère ». La même opposition se retrouve autour du « soin » et du « fard » que l’anthropologue s’attache à analyser. Il y aurait, autour des techniques d’embellissement, un discours masculin en faveur d’une beauté *scientifique* et *raisonnée* (le soin) et un discours féminin portant quant à lui sur une beauté *empirique* et de *séduction*, associée au secret et au mystère.

Risquant d'être « mal perçue », la recherche d'embellissement de soi est associée à la superficialité. Aussi, une des stratégies développée par les Arlésiennes est de parler du costume comme un outil d'épanouissement personnel, à l'instar des candidates au concours de Miss qui soulignent le gain de confiance en soi que génère le travail esthétique [Couvry, 2020]. De plus, les Arlésiennes s'appliquent à affirmer leur investissement personnel, leurs compétences et leur application pour porter le costume, l'associant ainsi à des valeurs de travail, de rigueur et de savoir-faire. Violette, au cours d'une présentation destinée à un club local de retraités, commençait d'ailleurs son discours en rappelant le devoir de représentation qui est celui des Arlésiennes, le replaçant dans le registre de l'identité et du collectif :

Vous savez que nous portons ce costume avec beaucoup de fierté et beaucoup d'honneur, parce que c'est notre identité. Et je ne vais pas faire un gros discours, mais, l'Arlésienne, c'est une personne, quel que soit le costume qu'elle porte, qu'elle soit en coton, qu'elle soit en soie, c'est le symbole de l'élégance. Et quand on porte le costume, on n'a pas d'à peu près. On ne dit pas « je vais à une petite capelade*, c'est le défilé qu'on a dans les arènes, dans les courses de taureaux, pour présenter les raseteurs*, bon, ça ira à peu près ». Non. Qu'on aille là, qu'on aille à la grande fête du costume, c'est avec autant toujours d'application, c'est avec autant toujours de soins que nous préparons le costume. C'est repassé, c'est apprêté, c'est monté, tout est respecté, et quand on sort, on se doit d'être nickel. Voilà. Ça, c'est le grand principe.

Conférence, 13/03/2018

Les Arlésiennes valorisent leur apparence car, comme le relève Danièle Dossetto « la beauté de l'Arlésienne est méritante », « savante » [2010 : 151]. Être belle en costume ne doit donc pas être une beauté en soi et pour soi, mais elle requiert l'« humilité » souhaitée par Brigitte et le « respect » des codes souligné par Violette. Un idéal de rectitude que la rhétorique du « naturel » tend à renforcer. Il s'agit, par le travail de l'apparence, de *se produire*¹³⁴ soi-même en tant que femme, c'est-à-dire en respectant les codes d'une *féminité idéale*, maîtrisée et positive, mais aussi comme personne singulière, en liant étroitement ces valeurs à soi et les associant à son caractère. Dès lors, le « naturel » si valorisé dans l'esthétique féminine apparaît comme « le résultat d'une intervention sur la nature elle-même » [Ghigi, 2004 : 64], qu'il s'agit de maîtriser, de contenir et de mettre en ordre. Cette injonction est d'autant plus forte lorsqu'il s'agit des jeunes filles, qui sont justement dans l'âge de la séduction et de la disponibilité sexuelle. Elles sont ainsi incitées à porter du blanc le printemps venu, et à privilégier les couleurs claires et

¹³⁴ Je reprends ici l'expression utilisée par les femmes transgenres boliviennes rencontrées par Pascale Absi, qui, pour exprimer l'idée de se préparer ou s'apprêter avant un concours de beauté, disent « *producirse* » (« se produire »). Ce terme permet en effet de rendre compte de la transformation à la fois physique et subjective qui s'opère alors, décrite par l'autrice comme un processus particulièrement intime (s'autoriser à se produire comme femme, et être autorisée à le faire publiquement), mais aussi politique [Absi, 2017]. Si, dans le cadre des défilés en pays d'Arles, les enjeux sont bien différents, nous retrouvons ici l'idée de la nécessité de l'inscription de soi dans une esthétique féminine reconnue et valorisée, et le travail de transformation de soi pour s'ajuster et coïncider à cette norme.

“fraîches” jusqu’à leur premier enfant, leur première année de mariage ou encore leur sortie de la catégorie des “jeunes filles” (celle-ci n’étant pas formellement fixée, elle s’étend jusqu’aux alentours des trente ans et la sortie se fait graduellement, en reprenant pendant un temps les codes des deux registres). Leurs aînées, en revanche, sont perçues comme plus légitimes à afficher de façon ostentatoire leur travail de recherche esthétique et s’engagent bien volontiers dans l’association de parures plus complexes et “lourdes”. Mais elles sont tout de même aux prises avec un autre idéal : il faut être raffinée, élégante, bref, une fois encore, ne pas en “faire trop”.

Être élégante, ou l’art de la mesure

Pour parler des Arlésiennes, de nombreux qualificatifs sont employés : raffinée, élégante, distinguée... Ces adjectifs renvoient au domaine de la subtilité, de la mesure, de la justesse : il s’agit de savoir manier les parures, les volumes, les couleurs, les motifs et surtout de savoir les associer. La question de la ligne, de la silhouette est fondamentale et elle s’associe étroitement à la physionomie générale de l’Arlésienne, à son âge et à ses goûts. À cela, il faut ajouter le sens du détail : une tenue générale impeccable, l’absence de défaut et le “petit quelque chose” qui fera de la tenue une véritable création. En effet, la capacité de l’Arlésienne à composer ses toilettes d’une main de maître est considérée comme constitutive de “l’esprit du costume”. C’est ce qu’écrit Christian Lacroix à son propos, dans la préface du *Costume en Provence. L’Arlésienne et la mode parisienne du XVIII^e siècle à nos jours* :

« Ce qui explique qu’assez souvent et avec conviction totale, à la question gigantesque “qu’est-ce que la Beauté ?” Je réponds : “l’Arlésienne”. C’est la poursuite inextinguible d’un idéal insaisissable et précis à la fois, tant le parfum dans son sillage est fort, opulent, quelque peu hypnotique, fait de sensualité, d’élégance et d’authenticité. » [Lacroix, 2006 : 6].

Lacroix se dit fasciné par les belles endimanchées qui continuent de peupler le pays d’Arles, qui selon lui incarnent bien plus qu’une « garde-robe » :

« C’est une marque de fabrique, un caractère, un état d’esprit. Un art de vivre, une philosophie. Une “attitude” à la fois exigeante et généreuse, spirituelle et charnelle, maternelle et sensuelle, citoyenne et culturelle, traditionnelle et innovante, hiératique et populaire. Bref, un idéal. » [*Ibid.* : 7]

Pour pouvoir cerner davantage cet idéal décrit par Lacroix, qui, d'après lui, dépasse la simple compétence esthétique, laissons-nous guider par Garance. Pour cette professionnelle du costume, en effet, le travail de création est étroitement lié à cette « philosophie » évoquée par le couturier et en visitant son atelier, il apparaît que chaque Arlésienne a sa propre identité en costume qu'il s'agit de cerner et de faire émerger. D'abord, bien sûr, il y a l'esthétique commune à toutes les Arlésiennes : c'est la ligne, qui désigne la structure générale de la silhouette. À ce propos, Garance m'expliquait qu'il fallait définitivement abandonner (voire "brûler" selon ses mots) la tarlatane que bien de ses consœurs utilisaient : la "toile à beurre" comme elle l'appelait serait trop rigide et créerait des volumes disgracieux, anguleux :

Ça ne doit pas être rigide, ça doit épouser le corps. Donc ça va faire un blanc, entre ça [la chapelle] et ça [le fichu], ce qui fait que tout va respirer. Si c'est cassant, comme ça, c'est très agressif, alors que l'ensemble doit épouser la poitrine, doit faire un corps et un cul comme ça [elle fait un S avec sa main].

Entretien, 3/10/2019

La silhouette doit être fondée sur des courbes, des fichus qui ne sont pas tirés au maximum avant d'être rentrés dans la jupe, mais qui s'arrondissent plutôt autour de la poitrine pour laisser du jeu et du mouvement. Il faut de plus tenir compte de la matière : le fichu de propreté doit être "mou", "pas cartonneux" (défaut, justement, de la tarlatane). Pour Garance, l'importance de ce dessous à peine visible viendrait du fait qu'il insuffle une forme à la poitrine et aux épaules, qu'il structure, à proprement parler, la forme du buste. À ce titre, le choix est déterminant pour asseoir la *tonalité* de la silhouette : anguleuse, cassante, presque agressive, ou au contraire toute en rondeurs, en souplesse et en liberté de mouvement. Ce souci du détail, qui convoque un imaginaire et des qualités en même temps qu'il crée une impression esthétique d'ensemble, se retrouve dans les considérations de Garance autour des chapelles qu'elle fabriquait. Elle me présentait une chapelle de tulle, très simple, sans dentelle et me vantait les mérites de sa création :

Et le costume d'Arles, il est tout dans la subtilité, comme ça. C'est-à-dire, il n'est pas dans l'ostentatoire, il n'est pas dans pfffiou [bruit de ballon baudruche qui se dégonfle], non ! Il est dans comment arriver à faire avec un petit élément quelque chose de magnifique. Alors, ça peut être que du tulle, comme ça. Sans dentelle, rien qui du tulle, avec un tuyautage comme ça. [...] C'est très raffiné. Tu mets un petit fichu en tulle avec juste des petits pois brodés, un ruban bleu marine, une èso* [èse, casaque] noire, simple. Une jupe biaisée, de couleur, rouge à petit pois. Et pas de bijoux, parce que t'as pas les moyens de mettre des bijoux. T'as pas les moyens ! Ben tu mets un ruban noir. Et c'est tout ! Eh bien tu es belle. Bien coiffée, tu te tiens bien, tu marches bien dans la rue, ben tu défonces la Reine d'Arles. Tu déchires tout le monde. Tu déchires celle qui va arriver avec trois rangs de bijoux, quatre rangs de dentelle partout, avec des bijoux partout, qui tombent.

Entretien, 3/10/2019

Garance, pour ses chapelles, devait trouver “la bascule”, un point d’équilibre entre les matières, les ornements et les volumes pour les mettre en valeur. Cela demandait une connaissance très fine des dentelles (une dentelle de Malines, de Valenciennes, réalisée à la main ou à la machine...), et du costume en général. Aussi, chaque création était l’occasion d’un travail d’imagination pour se projeter sur le costume qui irait avec ces dentelles, mais aussi sur l’Arlésienne qui les porterait. En effet, pour Garance, chacune avait sa particularité. Et si les jeunes filles devaient se contenter de la simplicité et miser sur leur allure pour se démarquer au cours des défilés, d’autres, au contraire, pourraient “se permettre” des tenues bien plus riches, car elles seraient capables de les incarner et de les porter véritablement. Aussi, Garance s’autorisait à choisir les futures propriétaires de ses précieuses chapelles, n’hésitant pas à les retirer de la vente si par hasard les Arlésiennes à qui elles les destinaient les refusaient :

Je ne vends pas n’importe quoi à n’importe qui. C’est-à-dire que si la tête de la personne elle ne me plaît pas, elle peut y mettre... C’est sûr que si elle y met 50 000€, tant pis pour le fichu ; mais 500€, si elle a une tronche qui ne me revient pas, et si je l’ai vue en Arlésienne et qu’elle ne ressemble à rien, elle va se faire foutre. Elle va ailleurs. [...] Le fichu en fil de soie, quand je l’ai monté, j’ai pensé à Emma. Je l’ai appelée, je sais qu’elle a les moyens derrière, de toute façon, et je lui ai dit, voilà, j’ai une pièce pour toi. Si ce n’est pas pour toi, je vais pleurer. Je ne sais pas si je vais la foutre à vendre. Mais si elle te plaît, elle est que pour toi. Voilà. Et il y a des pièces comme ça, quand je les fabrique, quand je pars dedans, je vois la personne, je vois l’Arlésienne dedans. Ou je vois une Arlésienne, un style d’Arlésienne. [...] Rentrer et dans la dentelle, et dans le personnage. En disant, bon, elle est très raffinée, elle aime les choses comme ça, ou elle aime les choses très plates et tout. Et peut-être que, justement, il faudrait un peu la... Faire dévier, parce qu’elle est trop... Et moi comme je suis quand même relativement connue, et puis je commence à avoir une bonne réputation maintenant de ce que je fais, quand j’appelle les gens, et ça peut être... Alors, plus la Reine d’Arles maintenant, parce que, de toute façon, je suis trop vieille pour les Reines d’Arles, maintenant, je suis une vieille. Mais Manon [une ancienne Reine] qui est une copine à moi, je lui ai vendu pas mal de choses. Je lui ai vendu des trucs, notamment une chapelle d’hiver qui était superbe. Et quand j’ai commencé à la monter, d’un coup, c’était évident qu’elle n’était que pour elle. Que ce n’était que pour une Reine d’Arles, pas n’importe laquelle : elle. Je l’ai appelée, je lui ai dit « j’ai un truc pour toi. Si tu ne le veux pas, je le garde pour moi. Parce que je ne veux pas que quelqu’un d’autre l’ai ». C’est pour une Reine d’Arles, ou c’est pour moi, je le prendrai, ce n’est pas grave : je l’assumerai. Mais je ne veux pas que ce soit une Demoiselle d’honneur qui l’ait. Si tu ne le veux pas, tu ne le veux pas. Quand elle l’a vue elle m’a dit « ah », elle l’a embarquée. Et donc, voilà. Je vais, je vais vraiment rentrer dans... Je ne sais pas comment te dire, c’est très important, pour moi, de mettre, soit un personnage, soit un âge. Ça, ça ne peut aller qu’à une femme de 40, 50 ans. Et donc, je vais réfléchir, dans mon entourage, j’ai suffisamment de personnes dans ma tête, je me dis « Ben oui, voilà, ça irait dans le style à telle... ». « Tiens ça c’est une chapelle qui peut faire que pour l’été. Que pour l’hiver, ou pour la demi-saison ». Ou, « tiens, ça c’est une chapelle qui peut faire toutes les saisons, et qui est intéressante pour quelqu’un qui n’a pas grand-chose ». Parce qu’elle va acheter une chapelle, et la chapelle elle va pouvoir faire sur plusieurs costumes. Ça, ça va être une chapelle qui va aller à une femme qui a beaucoup de costumes et qui a déjà pas mal de chapelles et qui a besoin d’une exceptionnelle, d’une autre pièce qui sort du lot. Parce que c’est ça aussi, il faut savoir que moi, je n’ai pas de garde-robe, de civil*, parce que je m’en tape royalement, par contre j’ai une réelle garde-robe d’Arlésienne. Donc des guimpes, et des devants d’estomacs comme ça, bon, moi je

les fabrique donc c'est facile, mais j'en ai une tripotée. Des sacs, j'en ai une tripotée. Et des jupes, des costumes, c'est *no limit*.

Entretien, 3/10/2019

Garance, fine observatrice des Arlésiennes qui l'entouraient, ne recommandait pas à toutes d'être simples, ni de porter des costumes épurés pour chaque sortie. Au contraire, certaines pouvaient se permettre plus de parure, d'exubérance ou d'extravagance que d'autres et choisir volontairement de briller avec ostentation. Garance repérait celles qui avaient "du chien", comme Emma, et qui "en ont dans les armoires". De plus, elle savait qui était capable d'accorder au mieux ses créations et les mettre en valeur grâce à leur "allure". Cette qualité que Garance pressentait chez certaines de ses comparses et qu'elle refusait d'attribuer à d'autre, est l'élégance.

Celle-ci est définie par le Larousse comme :

« Qualité de quelqu'un qui se distingue par son goût, son choix en matière de vêtements, par sa grâce dans ses manières, etc. ; qualité de ses manières elles-mêmes ; chic, distinction »¹³⁵

Elle ne recouvre pas la simple faculté de manipuler la mode : au contraire, il s'agirait plutôt de la capacité à s'en émanciper et à ne pas suivre les autres. Emmanuelle Retaillaud note à son propos que l'élégance était initialement associée au domaine de l'art et de l'esthétique avant de finalement gagner « le registre domestique et intime, pour désigner, notamment, la grâce vestimentaire » [2020 : 29]. Mais l'élégance ne se laisse pas facilement cerner : contrairement à la mode, elle n'est guère objectivable et s'associe à la personne plus qu'à des éléments matériels. Elle se présente donc comme « une esthétique de la nuance, du détail, de l'harmonie, plutôt qu'à un étalage de richesses » [*Ibid.* :29]. En ce sens, l'élégance s'attache tout autant à la démarche, à l'attitude, au port de tête, aux façons de se mouvoir et de parler qu'à une toilette en particulier. C'est ce que nous disait Garance lorsqu'elle expliquait choisir qui pouvait porter ses chapelles : il fallait que l'élue puisse les mettre en valeur par tout le poids de sa présence, pour être, véritablement, une *apparition*. Il s'agit d'être capable d'incarner un imaginaire en théâtralisant son image. Pour cela, *faire de soi une apparition*, c'est opérer un travail pour non seulement composer et revêtir une tenue, mais également être capable par son comportement, sa posture, sa présence, de la prolonger et lui donner vie. Le risque, en effet, est de ne pas savoir "habiter" son costume, au sens entendu par Nicole Niel et d'avoir l'air *empruntée* - et d'avoir

¹³⁵ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9l%C3%A9gance/28362> consultée le 20/01/2023.

ainsi usurpé sa place. Savoir être élégante, c'est donc savoir ce qui nous convient pour se façonner une image que l'on serait capable de *projeter*. Ainsi, Philippe Perrot note à propos de cette qualité, étroitement associée à l'aristocratie :

« Manière régie ni par le “faire trop”, ni par le “faire comme”, mais par le “faire juste”, à l'intérieur d'une simplicité de concession au nivellement en cours, dans le désir non plus d'assouvir une passion forte, “égoïste”, autonome et radieuse, mais de capter l'approbation, l'admiration de ceux dont on a précisément emprunté l'apparence, ne réinterprétant celle-ci que pour s'en faire mieux apprécier. » [Perrot, 1989 : 143]

L'élégance apparaît comme une qualité à la fois tournée vers soi-même et vers les autres : il s'agit de s'inscrire dans un dialogue, un échange complice où chaque sortie est l'occasion d'une réponse, d'une nouvelle trouvaille offerte aux autres passionnées. L'art de la toilette ne doit pas être ouvertement une compétition, mais doit apparaître comme une pratique collective, dont le point de départ est le corps et la prestance de chacune, rendant en ce sens l'imitation à la lettre quasiment impossible. Connaître les styles des autres, c'est pouvoir élaborer sa propre image, en identifiant le registre commun des façons de faire pour pouvoir se les approprier. La critique permet d'identifier ce qu'il faut absolument éviter, mais aussi, en creux, les frontières entre l'acceptable, le valorisé et le répréhensible.

Mais la construction d'une image élégante de soi s'appuie également sur des imaginaires de classe. Comme le relève Vigarello, la vulgarité – qui est le contraire de l'élégance – renvoie à la lourdeur, à l'habit mal contrôlé, aux formes mal dissimulées, à l'excès de chair comme de parure. La vulgarité devient alors un signe de la différence de classe, émergeant avec l'élégance au XVI^e siècle alors que la distinction entre culture populaire et culture distinguée s'établit définitivement [Vigarello, 2014 : 37-38]. L'habit est associé au corps et au comportement dans les représentations, les trois paraissant indissociables, chacun se faisant écho des qualités ou défauts de l'autre. Ainsi, comme l'écrit Vigarello, dès le XVII^e siècle :

« L'ordre de l'apparence s'est complexifié, imposant de nouveaux personnages en modèles esthétiques : promeneuses des villes, héroïnes des cours, tous ceux révélant combien la société du XVII^e siècle a pu se théâtraliser, tous ceux révélant combien la beauté, loin des simples géométries physiques, est aussi geste et comportement. » [Ibid. :57]

Les Arlésiennes, elles aussi, s'attachent à se bâtir une image à travers le costume et s'appliquent à l'incarner. *Faire de soi une apparition*, c'est se rendre remarquable, susciter l'admiration par sa seule présence, incarner une image et un idéal par le travail du corps, son apprêt, et se mettre en scène. Le registre de l'élégance puise dans l'imaginaire du luxe, apanage des classes supérieures, qui se distinguent davantage par leur sens de la mesure, de la maîtrise et de la justesse que par l'étalage de leur richesse. En effet, « l'ascétisme électif » affecté par l'aristocratie offre la possibilité, par sa simplicité apparente d'obtenir à moindre coût « le maximum de distinction, de distance, de hauteur, d'élévation spirituelle à travers le sentiment de maîtriser à la fois son propre corps et une nature inaccessible au commun » [Bourdieu, 2016]. Dans une forme « d'élitisme du pauvre », il s'agit de s'inscrire dans « les traditions des vieux cultes typiquement cultivés du naturel, du pur et de l'authentique » [*Ibid.*] à travers des pratiques – notamment sportives – requérant un fort capital culturel dans leur exercice, mais aussi dans la préparation, l'entretien et l'utilisation des nécessaires et inévitables accessoires. Dans le cas des Arlésiennes, l'art de reconnaître la juste valeur d'une pièce remarquable, de l'agencer, de la mettre en lumière sans "l'écraser" par une accumulation tapageuse participe de cette logique. Il faut une grande connaissance de l'histoire textile et du costume pour pouvoir trouver cet équilibre, savoir sur quel objet fixer l'attention, mais aussi comment entretenir et conserver des tissus parfois très anciens et fragiles.

En s'appropriant un imaginaire, ce sont ainsi des valeurs morales présentées comme supérieures qui sont avancées, « redoublant ainsi leur distance aux dépossédés qui, non contents d'être soumis à la nécessité sous toutes ses formes, sont encore suspects d'être possédés par le désir de possession, donc potentiellement possédés par des possessions qu'ils n'ont pas ou pas encore » [*Ibid.*]. Le corps est le siège idéal de ces effets de distinction : la minceur, le hâle de peau, témoignent d'un rapport assuré, mesuré au monde et à soi.

Ce chapitre a été l'occasion d'aborder le costume comme un travail de *composition de soi*, en soulignant la façon dont le choix d'une tenue et des éléments qui la caractérisent participe à l'élaboration d'un *style*. Ce *style*, qui est décrit comme spécifique à l'Arlésienne, est réputé représenter ses goûts, témoigner de sa créativité, exposer ses savoir-faire. Il met en avant ses qualités personnelles : sens du soin, de l'esthétique, considération pour les détails. Pour cela, le costume est supposé être le reflet de celle qui le porte, mais aussi participer, par le travail de réflexion, de recherche et d'introspection qu'il nécessite, à révéler certains pans de sa personnalité à soi-même. L'aspect ludique de la création, qui a été souligné à de nombreuses reprises par les Arlésiennes, permet en effet de découvrir des inclinaisons, de cultiver des qualités tout en développant un rapport valorisé à son corps grâce au travail esthétique.

Le costume, ainsi lié à celle qui le pense et qui le porte, participerait à ériger la personne en symbole, ancrant sa pratique dans le registre individuel. Cette affirmation est soutenue par la valorisation des « traversée créatrice », pour reprendre l'expression de Daniel Fabre [2014]. L'ethnologue désigne ainsi le cheminement de la création, avec une temporalité propre, des événements, des expériences parfois troublantes et dont la réalisation finale demeure inconnue jusqu'à son terme. La traversée créatrice porte donc en elle l'idée de la transformation de soi, son auto-engendrement par l'action en cours. Aussi, dans le cadre des Arlésiennes, c'est par la relation avec le costume, l'exploration de ses possibles, de ses marges et de ses variantes qu'il serait possible de faire émerger *l'Arlésienne*, jugée authentique car résultant d'une coïncidence entre soi et son costume.

Pourtant, cette valorisation du costume comme étroitement lié à celle qui le porte ne saurait masquer son aspect normatif. Car l'injonction à *incarner* son costume désigne la capacité à habiter une image, s'approprier son imaginaire et à en assurer la continuité. En premier lieu, le costume donne à voir une certaine représentation de la féminité, que j'ai nommé ici *féminité idéale*. Elle est hétérosexuelle, caractérisée par des qualités associées à la maternité : le soin, la bonne mesure, la maîtrise. Cette représentation hégémonique du féminin est ainsi rendue accessible par le travail créatif costumier, permettant à celles qui se pensaient dans la marge de se l'approprier et, selon leurs mots, "de se sentir femme". Le costume, comme vêtement *extra-ordinaire*, destiné à la représentation et pensé comme emblème patrimonial, produit ainsi des représentations stéréotypées et désuètes du genre. Celles-ci sont réifiées et diffusées en vertu de son statut traditionnel, qui empêche alors de le questionner et de le remettre en cause de façon trop brutale. Ainsi, nous voyons que, plutôt qu'être un levier pour représenter,

explorer et questionner diverses acceptions de la féminité, la « traversée créatrice » nécessaire au costume participe à diffuser un modèle normatif unique. Être *naturelle* ou *élégante* donne un exemple de cette tension entre inclinaison personnelle et modèle collectif, car, sous l'idéal de choix, de goût et de caractère, l'élaboration d'un style personnel témoigne davantage de l'inscription dans un registre idéal partagé avec l'ensemble du groupe.

Entre permanence et création personnelle

Cette première partie nous a permis d'aborder le costume comme un vêtement *extra-ordinaire* érigé en objet patrimonial. Choisir de ne pas séparer, dans mon analyse, ces deux affirmations m'a permis de souligner l'étroite imbrication entre les échelles personnelle, familiale et régionale que la vêtue traditionnelle mobilise, tout en le replaçant dans le cadre plus large de la société française contemporaine, traversée par des stéréotypes de genre partagés et dont le costume apparaît à la fois comme un produit et un vecteur.

J'ai également, dans cette partie, pris pour point de départ les objets qui fondent le costume, en soulignant sa dimension relationnelle. Cette approche par les objets, privilégiant une entrée biographique ou considérant les récits, commentaires ou appréciations esthétiques qui leur étaient associés, m'a permis notamment de mettre en évidence la façon dont les rapports au passé, à travers par exemple la valorisation ou non de l'ancienneté, se tissent et se disent en pays d'Arles. Le costume, lorsqu'il est présenté dans le registre du patrimoine, apparaît comme un bien collectif avec un lexique spécifique, des codes et des normes, et dont l'origine parfois familiale permet un sentiment de proximité et l'inclusion dans un récit personnel. Pourtant, nous avons également pu voir que la catégorie émique d'*authenticité*, lorsqu'elle est associée à des pratiques d'embellissement, est rabattue dans le domaine de la création, du style et du rapport à soi. Le costume apparaît ainsi être mis en tension entre la nécessité d'assurer la permanence de ses formes, par la documentation et la diffusion des normes qui le fondent selon les expertes locales et la nécessité de déployer une interprétation personnelle du costume. C'est cette tension qui est résumée par l'expression locale "l'esprit du costume". Le terme, repris par toutes les Arlésiennes que j'ai pu rencontrer, rassemble en son sein – mais sans jamais les nommer – ce qui doit être conservé, car fondant à la spécificité de l'habit régional, et la nécessaire personnalisation qui permettrait l'expression de soi.

Mais il appert, en considérant le travail de recherche effectué en amont du défilé, que cette dimension personnelle est à relativiser. Celle-ci semble en effet grandement liée au travail et à l'implication personnelle, qui, réputés participer à l'introspection et à la découverte de soi, contribuent également à l'éducation et à la fabrique de l'*Arlésienne*. Celle-ci est caractérisée par l'adoption des normes renvoyant à une *féminité idéale*, un modèle hégémonique mis en scène, actualisé et diffusé au cours du parcours des Arlésiennes, de leur apprentissage en coulisses jusqu'au moment du défilé. Aussi, le travail de composition de son costume est essentiel, car il fixe le cadre du costume, ses seuils et ses frontières infranchissables. Les aînées,

par les relations d'assistance qu'elles tissent avec les plus jeunes, veillent à cela. Elles participent, en guidant les néophytes, à façonner leurs goûts et leur capacité d'évaluation et d'appréciation du costume. L'observation des autres, des pièces du costume et l'écoute des discours qui les accompagnent font émerger un certain regard, capable de déterminer les choses à faire ou non, les tenues à admirer ou les exemples à suivre. Le "petit monde de la tradition" se révèle alors être un monde hétérogène, une « arène » où l'enjeu de la définition du costume, de ses marges et de ses normes est étroitement lié au positionnement dans le réseau d'expertise local. La répartition des savoirs, leur circulation et leur reconnaissance laisse entrevoir des hiérarchies subtiles où l'énonciation est soumise à un contrôle strict de la communauté.

La deuxième partie de cette thèse sera consacrée à l'apprentissage et aux différents rapports tissés avec cette connaissance. En nous intéressant particulièrement au moment de la création du costume, pénétrant dans les groupes de couture spécialement dédiés, il s'agira de nous intéresser aux modalités de transmission de ces savoirs – ou de rétention –, à travers le rapport au temps singulier qu'elles soulèvent. Temps de vie, d'abord, à travers la dimension éducative conférée aux connaissances costumières, qui fondent les trajectoires. Temps passés, ensuite, en nous intéressant à la façon dont les expertes locales tentent de reconstituer des gestes anciens, à travers un travail de rétro-projection visant à *reproduire* le plus fidèlement possible les allures de leurs aïeules et à se les approprier. Le temps qui passe, enfin, en nous questionnant sur le rythme propre au travail créatif. La valorisation du travail à la main, de techniques longues et minutieuses, sera l'objet d'une attention particulière, mettant en lumière l'existence d'un temps spécifique, fondé à la fois sur la rupture et la continuité, que j'appellerai le *temps patrimonial*.

Deuxième partie

Faire son costume.

Je rencontre Victor et Violette au vide-commode de la ville de la ville de T., où je réside alors. Victor me demande si je compte défiler “dans l’avenir” : je lui réponds que j’espère avant toute chose trouver du tissu pour façonner une jupe. Violette saisit l’occasion et m’invite à venir la visiter dans l’atelier de couture qu’elle fréquente, à F. En effet, une de leur membre avait une mercerie, dont elle liquide toujours les stocks : « Nous, on n’y gagne rien. Mais, tu verras, ce sont des beaux tissus, vendus au mètre, à 10€. Ça vaut le coup ! Et puis on a une belle table à découper ». Le rendez-vous est donc pris pour le samedi suivant, 14h30, à F. « Tu te gares sur la place, puis tu m’appelles » m’intime Violette. Elles sont une quinzaine à venir un samedi sur deux. Victor, lui, rigole :

Nous [les hommes], on ne peut pas venir. Ou alors, il faut prévenir, parce que, des fois, elles essaient... Au cas où on les voie en petite tenue ! Mais le plus souvent, elles blaguent et elles mangent des gâteaux.

Les plaisanteries vont bon train sur les agissements des Arlésiennes dans l’intimité de leur groupe de couture, tandis que Victor suggère d’un air malicieux qu’elles ne travaillent pas autant qu’elles le prétendent. Violette le rabroue gentiment et tente d’en savoir plus sur mon compte : quand est-ce que je prévois de défiler ? Alors que je lui explique que je n’ai pas de date en tête, car je ne possède pas de jupe, elle m’explique que “ça peut aller vite” : “autant, dimanche c’est fini et tu défiles !” Son mari renchérit : il a connu certaines Arlésiennes qui finissaient l’ourlet dans leur voiture, juste avant de sortir. Et, parfois même, il y a eu quelques oublis malheureux :

Un jour, on défilait. Elle [Violette, qui fait ses costumes] vient à côté de moi et me dit à l’oreille : « vas-y doucement, je viens de réaliser que je n’ai pas cousu le derrière de ton pantalon ! Serre les fesses ! »

Journal de terrain, extrait du 10 mai 2018.

Décrire le port du costume comme relevant d'un travail de composition de soi nous a permis d'éclairer les liens intimes qui se nouent entre les Arlésiennes et leur vêtement. Il ne s'agit pas, en effet, de se mettre simplement en scène, mais aussi de « dire vrai sur soi-même », pour reprendre l'expression de Michel Foucault [2017]. L'énonciation de cette vérité est rendue possible par un travail d'introspection, étroitement lié à l'éducation prodiguée par les plus anciennes aux débutantes. Le goût du travail, le sens du détail et la patience émergent ainsi comme des qualités nécessaires à la reconnaissance d'une "bonne Arlésienne", qui doit ainsi se plier à une certaine discipline.

Nous nous intéresserons ainsi, dans cette partie, aux dispositifs d'apprentissage mis en place par la communauté pour transmettre et contrôler les savoirs autour du costume. Le savoir, en effet, occupe une place centrale dans le "petit monde du costume", selon la formule des Arlésiennes. Pourtant, le rapport à celui-ci n'est pas homogène : si nous avons vu que certaines, comme Andrée, Marie et Ysange, n'approuvent pas la rigidification des normes, la rupture n'est pas seulement générationnelle. L'étude des modalités de transmission et d'énonciation du savoir nous permettra ainsi d'aborder les savoirs costumiers comme un ensemble varié, éparé, témoignant de représentations singulières de la pratique qu'il s'agit de lier aux trajectoires personnelles. Cette vision s'inscrit à contre-pied des discours déployés autour du costume qui s'attachent au contraire à entretenir – notamment auprès de l'ethnologue – une image unifiée des savoirs, présentés comme historiques et relevant donc d'une "vérité" unique. Cette vérité peut se loger tout à la fois dans la continuité des pratiques (faire comme une aïeule identifiée) ; dans le respect des énoncés normatifs érudits (faire comme l'a préconisé telle experte) ; ou encore dans un rapport à soi-même (faire à sa façon, selon ses recherches et les résultats obtenus).

S'intéresser aux rapports que les Arlésiennes entretiennent avec les techniques relatives à la couture en général et au costume en particulier, nous permettra d'explorer plus en détail cette relation entre la recherche historique et l'énonciation d'une "vérité". La recherche technique des érudites, s'appuyant sur l'interprétation des traces du passé (grâce aux photographies ou objets) permet ainsi de saisir comment certains savoirs nouveaux (la façon de se coiffer, ou de faire une jupe) sont associés à des valeurs et comment ils se diffusent dans les cercles arlésiens. Ici se tisse une relation singulière au passé, perçu comme pourvoyeur de ressources nouvelles pour le costume contemporain.

Mais la recherche de techniques anciennes et leur mise en œuvre effective par les Arlésiennes d'aujourd'hui nous renseigne également sur la façon dont la pratique permet de

cultiver un certain rapport au temps, fondé sur la projection et la nostalgie. “Faire comme” ses aïeules en cultivant des temps de fabrication longs et appliqués ouvre la voie à une expérience commune, reconfigurant ainsi le rapport au passé. La fabrique du costume, dans l’intimité du domicile ou dans le cadre d’un groupe de couture, est ainsi étroitement liée à la recherche historique et présentée dans le registre de l’expertise, personnelle ou collective, tandis qu’elle permet un rapport plus étroit avec les matières. L’innovation, la projection sur le futur, mais aussi l’attention à l’usure et le soin des choses face à la patine du temps dévoilent un rapport singulier au temps et à ses perceptions. En contrepoint, les “*caramentrans*”^{*} ; celles qui portent mal le costume et ne se plient pas à ce travail de prospection, sont d’autant plus pointées du doigt qu’elles se refusent manifestement à l’expérience.

Cette partie sera donc consacrée aux perceptions des temps passés et futurs par les Arlésiennes, en prenant pour point de départ la fabrication du costume. Nous pénétrerons notamment dans l’atelier de couture dont Violette est aujourd’hui la présidente, afin de nous intéresser à la transmission des techniques costumières et à leurs contextes d’énonciation. Cependant, je prêterai un soin particulier à mettre en lumière la multiplicité des pratiques en matière de fabrication. Si certaines font directement appel à des couturières professionnelles, il n’en sera néanmoins pas question ici. En revanche, je tiens à préciser que chaque groupe possède ses propres modes de transmission et de fonctionnement, ainsi que ses propres exigences en matière de respect de la norme historique. De plus, il existe évidemment un écart conséquent entre ce qui est énoncé à l’ethnologue et ce qui est finalement réalisé, comme en témoigne l’extrait de journal de terrain mis en exergue en introduction de cette partie : malgré tout le poids donné au respect de la tradition, certains costumes ne sont pas tout à fait terminés au moment du défilé. J’invite donc mes lecteurs et lectrices à prêter une oreille attentive à l’infinie gamme de variations que nous dévoile la fabrique du costume, que seule une ethnographie au long cours a permis de mettre au jour.

Chapitre 4. Faire grandir et faire des femmes

Je suis accueillie dans la grande salle par Denise, qui est arrivée la première. Nous ouvrons les volets et la grande armoire, fermée à clé le reste du temps. Denise m'invite à feuilleter les divers ouvrages autour du costume en attendant que l'atelier commence et que je puisse alors choisir mon tissu avec l'aide de Violette. Solange et Christelle, âgées respectivement de 62 et 73 ans, passent la porte. Elles convoitèrent pour venir et sont très assidues, seulement, voilà : elles ont manqué les trois dernières séances. La première séance a été annulée et pour la deuxième et troisième, Solange puis Christelle n'était pas disponible. « Bon, on est venues ici pour travailler, quand même », s'exclame Christelle. Le duo reprend son souffle, et pose ses affaires sur la table. Christelle lance quelques plaisanteries sur la valise qu'elle utilise pour transporter ses en-cours et son matériel à l'atelier (une valise en carton qui renfermait initialement un colis de Noël offert par la municipalité), avant de l'ouvrir et d'en sortir une *èso* [èse, casaque*] dont elle doit monter les manches : « Denise, je voulais te demander, dit-elle en se saisissant d'une manche, tu les trouves comment, toi ? Elle [Solange] avait peur que ce soit trop arrondi. » Denise s'approche, et, après avoir examiné la manche, demande à Christelle de s'éloigner pour qu'elle puisse « la voir de loin » : « Non, ça va, elle est bien. ». Christelle s'adresse alors à Solange :

« Tu vois, je te l'avais dit. [*À Denise*]: C'est qu'elle a de petits bras, Solange !

Solange : Laissez mes petits bras tranquilles !

Christelle : De toute façon, pour voir, il faut essayer. Faufile¹³⁶-les [les manches] et on verra.

Solange : De toute façon, j'essaie, on ne va pas faire comme Adeline qui a fait un caca nerveux pour sa casaque*.

Marie-Laure, qui vient d'arriver et a déjà déballé ses affaires, commente : « Ah, et bien oui, un patron, on l'essaye avant de coudre, parce qu'avec ces machins qui doivent être ajustés, il y a toujours quelque chose qui ne va pas.

Solange : Mais en même temps, je l'ai vue, c'est pour un enfant, ce qu'elle a fait ! Alors, je ne sais pas si elle s'est trompée, mais ce n'était pas du 36.

Marie-Laure : Mais elle ne fait pas du 36 !

Solange : Si, elle m'a dit du 36. Moi, je fais un 36-38. Tu fais du combien ?

Marie-Laure : Moi ? Du 42.

Solange : Non !

Marie-Laure : Si, c'est la carrure. Il faut arrêter de dire qu'on fait du 36 alors que ce n'est pas vrai. Il y a une dame, jeudi, pareil. Elle a dit qu'elle faisait du 36 et ça ne lui allait pas.

Solange : C'est la carrure, de toute façon. Mais il y a toujours quelque chose à changer. Moi, c'est la poitrine.

Journal de terrain, 12 /05/2018

Dans l'univers clos de l'atelier de couture, tout est repris, regardé, commenté. Certaines, comme Marie-Laure, en fréquentent plusieurs et ne manquent pas de relayer des informations, anecdotes et petits drames aux autres cercles qu'elle fréquente. Au gré des amitiés et de

¹³⁶ En couture, faufile signifie réaliser une couture sommaire, aux points espacés et peu soignés, pour maintenir provisoirement des parties ensemble.

discussions plus ou moins publiques, les nouvelles se diffusent, de même que les expériences – qu'elles soient fructueuses ou non. Aussi, si le costume a été décrit plus haut comme le résultat d'un travail de composition minutieux et personnel, il comporte également une dimension collective importante. En effet, du fait de la complexification de ses normes depuis les années 1970, l'avenir du costume repose largement sur ces groupes qui permettent de former les néophytes sur le long terme, tout en offrant des cercles de sociabilité aux confirmées. L'Arlésienne débutante doit ainsi apprendre, bien souvent dans un même temps, les bases de la couture et l'art du costume. Et, comme le relève Véronique Moulinié, dans ces lieux où les anciennes exercent leur autorité « les goûts de chacune doivent se plier, bon gré mal gré, à l'orthodoxie » [2009 : 163].

Comme l'illustre l'extrait de journal de terrain mis en exergue, la formation de la néophyte ne se déroule pas toujours directement et de façon explicite. Dès mon entrée dans la grande salle où se tenait l'atelier, j'ai pu, en suivant les conversations parfois animées et passionnées de mes aînées, me familiariser avec toute une série de codes très rarement explicités. Car si l'apprentissage de la couture et la réalisation d'un bon costume sont les priorités du groupe, d'autres éléments (comme le caractère, l'assiduité, l'écoute et la bonne tenue) sont valorisés ou au contraire dénoncés comme déviants. Dans ce contexte, il convient de prêter attention à la nature des savoirs transmis, leur forme, mais aussi à leurs contextes d'énonciation. Quelle est la place des anecdotes qui, comme celle de *l'èso** manquée d'Adeline, circulent dans les groupes ? Qui parle ? Comment cette parole est reçue, et éventuellement transmise ? Quels sont les critères d'évaluation d'un "bon" savoir, identifié comme tel et reconnu ? Enfin, il s'agira de nous intéresser aux trajectoires des Arlésiennes, en reprenant la notion de « carrière » appliquée aux Arlésiennes par Véronique Moulinié [2009]. Comment, dans ce contexte de hiérarchisation des savoirs, les jeunes filles évoluent-elles ? De leurs premiers pas en Mireille* à leur prise de ruban pour la Fête du costume, elles sont l'objet de toutes les attentions. Il s'agit pour elles d'occuper une place et de la tenir, tout en aménageant des interstices et en ouvrant des brèches dans la pratique costumière pour affirmer leurs goûts propres. L'innovation, le sens du goût et la virtuosité dans l'interprétation des normes du costume deviennent ici des qualités essentielles.

1. Modalités de transmission : de l'intime au savant

Originnaire d'une famille de la région, j'imaginai que cette filiation faciliterait mon entrée sur le terrain, offrant ainsi « une ressource d'identification » à mes interlocutrices qui permettrait « une prise de parole décomplexée » sur leur pratique [Bajard, 2013 : 7]. Pourtant, dès mes premières prises de contact avec les Arlésiennes, je me heurtai à une difficulté : lorsqu'il est question de costumes, l'accès aux savoirs est particulièrement contrôlé. Très prolixes pour décrire les trésors de patience, d'imagination et d'investissement personnel nécessaires pour imaginer, façonner et revêtir leurs précieuses tenues, les Arlésiennes étaient bien moins enclines à dévoiler leurs secrets de fabrication. Ces savoirs sur le costume, en effet, relèvent d'un travail de recherche personnel (dans les livres et les archives photographiques, ou auprès d'Arlésiennes reconnues) ou d'un apprentissage familial : leur possession est alors le signe d'une place singulière dans la communauté, conférant autorité et légitimité à définir les contours de la pratique traditionnelle. Nicolas Adell souligne justement les liens étroits qu'entretiennent savoir, pouvoir et légitimité dans un collectif. Le savoir participe non seulement à ordonner les représentations du réel, mais sa possession assigne également des places, qui, reposant sur la notion de légitimité, donnent à la classification qui en découle l'apparence de l'évidence [Adell, 2011b : 199].

De plus, comme le relève Sylvie Sagnes, les Arlésiennes ont pour habitude de jauger les ethnologues féminines leur rendant visite, les imaginant en costume, voire les poussant activement à le revêtir [Sagnes, 2011]. Jennifer Michael, qui a mené une recherche ethnographique auprès de ces « beautés costumées » n'a d'ailleurs pas échappé à l'exercice [Michael, 1995]. Il faut également souligner que le pays d'Arles a connu de nombreuses ethnologues, laissant parfois un souvenir amer : elles étaient notamment accusées de déformer la réalité, de mettre « son nez où il ne faut pas » [Sagnes, 2011 : 249]. Dans mon cas, cette initiation, prise en charge et contrôlée par les Arlésiennes, a transformé durablement ma position sur le terrain : alors âgée de 24 ans, je n'étais plus pour mes interlocutrices une rivale menaçante, mais une jeune fille souhaitant renouer avec ses racines. Ainsi, leur premier souci a été de me décrire l'ensemble des éléments composant le costume, leur agencement et les nombreuses contraintes qu'une Arlésienne doit respecter. Ces dernières, appelées localement « normes », se réfèrent à un corpus de règles collectivement partagées qui déterminent la forme adéquate du costume, c'est-à-dire tel qu'il aurait été porté au siècle précédent alors qu'il était un habit quotidien. Celles-ci sont volontiers rappelées à l'ethnologue comme à la néophyte, au cours des entretiens, discussions informelles, ou même au cours de conférences publiques où une Arlésienne expose ses savoirs. Néanmoins, les techniques de fabrication, elles, circulent de

façon plus discrète. Seule l'intégration dans des groupes spécialement dédiés, à la suite de l'invitation d'une de leur membre, m'a permis d'y accéder. Dans un contexte où les Arlésiennes rejoignent pleinement les discours « de crise » autour de la perte et de l'impossible transmission des savoirs traditionnels, menacés par la modernité [Berliner, 2010a : 4], il apparaît pertinent de questionner cette économie singulière des savoirs costumiers. Quels savoirs et savoir-faire circulent, à l'initiative de qui, et dans quels contextes ? Quand, au contraire, sont-ils tus et protégés ?

Les ateliers de couture, des espaces de transmission structurés autour de la présidente

Les associations ayant pour objet la tradition sont nombreuses en pays d'Arles. Éric, pour son association *Tradicioun* (« Tradition » en français) me disait au cours d'un entretien en dénombrer « entre 200 et 250 » sur le territoire. Toutes ne sont pas des groupes destinés directement à la confection du costume ou à son apprentissage : nous pouvons trouver des associations dédiées à la danse (il s'agit là des « groupes folkloriques » à proprement parler selon les Arlésiennes), à la musique traditionnelle, à la langue, ou à des techniques traditionnelles locales, comme la monte Camargue ou le sabrage de ruban d'Arlésiennes par exemple. Même si ces dernières ne sont pas spécifiquement consacrées au costume, des ateliers collectifs peuvent être organisés pour se former à certaines techniques en particulier (la coiffure, par exemple) ou réaliser des travaux en commun. Plus largement, on désigne comme relevant de la « Maintenance » toute association ou institution œuvrant à la promotion, au maintien et à la transmission de la langue et des traditions provençales. S'il est particulièrement difficile de connaître le nombre d'associations autour du costume sur l'ensemble du territoire, la tâche n'est pas non plus aisée pour la simple ville d'Arles. Celle-ci compte une vingtaine d'associations qui s'intéressent, directement ou non, au costume, pour une population totale de 50 968 habitants en 2020¹³⁷

Association	Création	Activités
L'Arlatenco	1901	Costumes
Li cigaloun arlaten	1903	Tambourinaires en costume
Escolo Mistralenco d'Arles	1906	Danse, coiffure, habillage.
L'étoile de l'Avenir	1998 (1906)	Danse, costume d'Arles à travers différentes époques.

¹³⁷ <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1405599?geo=COM-13004> .

Festiv'Arles – Comité des fêtes	1922	Maintenance, promotion de la culture régionale. Organise notamment l'élection de la Reine d'Arles, puis les sorties du règne.
Lou velout d'Arles	1946	Danse, chorale, costume.
Li balaïre arlaten	1980	Danse, costume, langue.
Reneissènço	1992	Reconstitution et costumes contemporains.
Entre Crau e Rose (Mas Thibert)	1992	Maintenance.
Les filles du delta	1998	Costume.
Lou roundelet arlaten	1999	Danse, costumes.
Les Amazones de la Confrérie des Gardians de Saint Georges	2000	Monte de chevaux Camargue en costume.
Li Courdarello	2003	Danses, reconstitutions, maintenance.
Les cousarelles de Raspal	2008	Costume de 1800 au contemporain.
La Galantouno	2008	Chant, danse, costume.
L'amista dis Arlatenco	2009	Association des anciennes Reines d'Arles. Promotion du costume et des traditions.
Raphèle en Provence	2009	Costumes.
Li Decouparello de velout	2011	Sauvegarde et transmission de la technique du sabrage de rubans de velours.
Li Damisello	2012	Association des anciennes Demoiselles d'honneur du règne. Promotion du costume et des traditions.
Les petites mains du ruban de l'Arlatenco	2019	Couture et tricot en général, costume traditionnel, modelage de terre.
Camargue Tradicioun de Mas Tibert	2023	Promotion de la monte et du cheval Camargue. Participation à des défilés en costume ou en cavalière pour les femmes, en gardian* pour les hommes, sur cheval Camargue.
Associations autour du costume (reconstitution et contemporain) : 7		
Groupes folkloriques : 8		
Associations d'anciennes élues/autour des élections : 3		
Associations autour de la monte Camargue : 2		
Associations autour des techniques spécifiques : 1		

Total : 21

Le tableau présenté ci-dessus n'a pas prétention à être exhaustif. En effet, certaines de ces associations (et notamment depuis la crise du COVID-19) sont tombées en sommeil, ont fusionné avec d'autres ou ont modifié leurs activités, tandis que d'autres groupes ont émergé ou ont décidé de rester dans l'ombre sans déposer de statuts officiels ni communiquer

publiquement sur leurs activités. Nous pouvons néanmoins constater le nombre important d'associations consacrées à la valorisation et à la transmission de la tradition, ainsi que leur vitalité : dix des associations répertoriées ici (soit près de la moitié) ont été créées depuis les années 2 000. De plus, cette difficulté à répertorier les groupes de tradition autour du costume illustre parfaitement, à mon sens, le fonctionnement en réseau de ce "petit monde". Peu de ces groupes possèdent un site internet, tandis que quelques-uns animent une page sur les réseaux sociaux (néanmoins souvent inaccessible sans autorisation par le collectif). Tous ne sont pas mentionnés sur le site de la mairie, ni sur les listes de l'office du tourisme. Aussi, il peut être difficile pour une néophyte de rejoindre un de ces groupes, faute de contact, tandis que les nouveaux collectifs peinent à émerger dans un paysage local déjà habité par des figures de savoir :

Je rencontre Léonie au vide-commode de la ville de P., au nord des Alpilles. C'est son groupe, fondé il y a tout juste un an et centré sur la coiffure et l'habillage, qui organisait l'événement. Elle en est très fière et plutôt soulagée. En effet, elle me confie « qu'avec les filles », elles étaient stressées car elles se savaient regardées : « le monde de l'habillage est très fermé », me confie-t-elle. Aussi, il serait difficile pour un jeune groupe d'exister. Elle ne me parle d'ailleurs que de contraintes et d'exigences : la coiffe, le fichu, pour le costume, « c'est particulier ». Elles ne font pas de couture ensemble car elles ne seraient, selon elles, « pas assez bonnes », tandis que, pour le moment, Léonie est la seule à savoir coiffer. Aussi forme-t-elle les membres de son groupe, ce qui lui permet de gagner un temps précieux les jours de défilés. Sinon, c'est 45 minutes, voire une heure par tête : un service rendu de bon cœur, mais dont elle souhaite néanmoins se libérer. Visiblement plus expérimentée que ses comparses, Léonie a donc fédéré un petit groupe d'Arlésiennes qui se réunissent chez elle de façon informelle. En effet, le but est avant tout de « ne pas défiler seule ».

Journal de terrain, 4/03/2018

Léonie me raconte la genèse de son groupe, alors que je participe à l'un de leurs ateliers. Le but est avant tout, me dit-elle, de pouvoir défiler ensemble : aucune obligation d'assiduité. Elles souhaitent s'entraider et se soutenir, dans une ambiance conviviale. Mais monter l'association s'est avéré être un exercice plus complexe que prévu. En effet, Léonie me raconte qu'elle s'est d'abord renseignée auprès de la préfecture pour savoir si une association de ce type existait déjà. Encouragée par une réponse négative, elle se lance dans l'aventure, avant de recevoir ses premières attaques. Son groupe serait « clandestin » d'après Mme Dupuis, adhérente à un groupe folklorique du même village, mais dont le costume n'est pas l'objet principal. Mme Dupuis, qui gère les Arlésiennes de son groupe depuis de nombreuses années, n'apprécierait guère, selon Léonie, la concurrence de ses jeunes voisines. Pourtant, regrette Léonie, ce n'est pas mérité : son groupe est « ouvert », alors que les membres de l'autre groupe « elles font ça [la coiffure et l'habillage] entre elles ! ». Mais, récemment, aux fêtes d'un village voisin, Mme Dupuis a pu constater que Léonie saluait beaucoup de monde : « ça lui a cloué le bec ! Ça marche beaucoup par la famille. Le nom, ça fait beaucoup ! » Aussi, remarque Léonie, beaucoup de personnes la demandent, tandis que l'autre groupe continue ses attaques et vexations envers « ses filles ».

Journal de terrain, 12/03/ 2018

Léonie avait alors 39 ans. Cette vendeuse en magasin a grandi dans le village avec ses deux sœurs et s'attachait à transmettre sa passion à sa fille et ses nièces. Elle et ses sœurs se sont

costumées durant leur jeunesse avec leur grand-mère, qui a eu à cœur de les initier afin qu'elles portent le costume "au moins une fois" dans leur vie. Léonie a apprécié ce qu'elle désignait être pour elle se "déguiser" à l'époque. Elle a néanmoins arrêté à l'adolescence, avant de se replonger dans le costume à 18 ans. Sa mère était couturière – mais n'a jamais porté l'habit local, tandis que son père tenait un bar au village. Léonie a alors dû repartir de zéro : elle a appris à se coiffer seule, tandis que sa grand-mère avait jeté tous ses costumes : "elle a dû s'en mordre les doigts, les trois [petites-filles] se costument finalement". Du fait de l'ancrage de sa famille dans la région et de leur bonne réputation (le bar paternel participait pleinement aux fêtes traditionnelles et s'affichait comme un lieu de convivialité), Léonie jouissait d'une certaine renommée dans le monde du costume. Néanmoins, elle décrivait avec amertume les stratégies déployées par des Arlésiennes rivales, Mme Dupuis en tête, pour saboter son projet.

Ainsi, comme le constatent Arnaud Dubois et Céline Rosselin-Bareille, il « ne va pas de soi de donner en partage ses savoir-faire et ses gestes techniques » [2022]. Dans le pays d'Arles, cette affirmation se vérifie encore davantage : les secrets de fabrication du costume ne sont pas livrés à n'importe qui¹³⁸, mais, surtout, celles qui prennent publiquement la parole sur ce point sont étroitement surveillées. Chaque espace est le lieu d'une transmission spécifique, dont le contenu est déterminé par la nature du public, de l'événement et du dispositif déployé. Les Arlésiennes peuvent dès lors apprendre sur leur costume dans divers contextes : dans un cadre informel (amies, familles), public (conférences et causeries), ou au cours d'ateliers spécialement dédiés. Ces ateliers sont fédérés autour d'une présidente, qui se porte garante de "ses filles", comme elle les désigne. Celles-ci s'entraînent à manier l'ensemble des normes qui composent le costume dans l'intimité du groupe avant de défiler publiquement ensemble. Être affiliée à un groupe ou à un autre devient dès lors un enjeu de taille : les réputations des Arlésiennes et des associations qu'elles fréquentent et avec lesquelles elles s'affichent sont étroitement liées. Ainsi, à l'atelier de couture de la ville de T., alors que nous nous accordions une pause autour d'un goûter, les débats autour d'un costume vivement critiqué sur les réseaux sociaux ont refait surface. Une des Arlésiennes qui a publié les commentaires les plus virulents a été évoquée : il s'agissait de la présidente d'un autre groupe, situé à une quarantaine de kilomètres de là, connue de toutes. Certaines s'étonnaient de sa véhémence, affirmant "qu'avec ses filles, elle est laxiste, elle leur laisse faire ce qu'elles veulent". J'ai pu entendre, à plusieurs reprises, des considérations autour de présidentes jugées trop peu exigeantes à l'égard de leurs ouailles : la qualité des tissus (une telle aurait le défaut de n'acheter que des tissus

¹³⁸ Voir Chapitre 5, « 3. Partager et garder pour soi » en page 315.

d'ameublement, ce qui est très critiqué par la majorité), le montage des costumes, les coiffures, ou même le fait de laisser défiler des jeunes filles avec des tatouages apparents sont ainsi vivement critiqués. Dans un tel contexte, l'ouverture d'un nouveau groupe fait des vagues, entraînant une restructuration des réseaux de savoir locaux. Les nouvelles présidentes doivent faire leurs preuves, tandis que, au contraire, entre membres de la même association, c'est la bienveillance qui doit primer.

C'est le cas du groupe de Violette, dans la ville de F., qui a repris le flambeau de Denise, sa présidente "historique", qui s'est retirée de la présidence à 83 ans. Si j'ai relaté plus haut la genèse de la création de ce groupe, situé au sud-est du pays d'Arles, ainsi que certaines de ses dynamiques d'apprentissage¹³⁹, il nous faut à présent nous pencher sur une séance typique de l'atelier et porter une attention particulière aux savoirs qui y circulent.

Lorsque j'arrive ce jour-là à l'atelier, seules Denise et Marie-Laure (qui fréquente aussi le groupe de T.) sont présentes, devisant tranquillement dans la salle. Je sors mon ouvrage et me mets immédiatement au travail : à savoir la réalisation de plis canons pour le devant de mon tablier. Ceux-ci ont été préparés en amont par Violette. Des aiguilles marquent, sur un carré de tissu Vichy fixé sur l'envers, les endroits où je dois piquer mon aiguille. L'avantage du Vichy, m'avait indiqué la semaine précédente Violette, pas peu fière de son astuce, c'est que les carreaux font tous un centimètre : pas besoin de mesurer ! Cependant, Marie-Laure, qui garde toujours un œil sur moi, repère le subterfuge et me prévient gentiment : moi qui travaille sur le patrimoine, je dois prendre garde et ne pas révéler ce « truc » : « On n'est pas dans la tradition, là ! Normalement, ça ne se fait pas. » Denise approuve, et Marie-Laure enfonce le clou : « C'est comme celles qui mettent des faux cheveux parce qu'elles ne veulent pas les garder. » Je m'engage solennellement à faire la part des choses entre astuces et « tradition », tandis que Denise tempère : cet écart n'est pas bien méchant et je débute en couture. « Oui, mais elle fait une thèse. Elle doit savoir que ce n'est pas la tradition ». Violette arrive vers 15 heures, alors que je travaille toujours sous la surveillance de Denise et Marie-Laure. Entre temps, Gaëlle, Françoise, Solange et Christelle sont arrivées. Solange a terminé chez elle une robe pour sa petite-fille, qui, à 5 ans, l'accompagne sur les défilés : elle l'a apportée à l'atelier pour montrer le résultat final, toute l'assemblée ayant suivi la réalisation au fil des semaines. Chaque membre du groupe s'émerveille, Violette vantant la « splendeur » de l'ouvrage, Marie-Laure relevant le travail des plis baigneuse, de meilleur goût selon elle que son projet initial (des plis plus larges) car mieux assortis à ceux déjà réalisés sur les manches. Le col ancien, chiné en vide-greniers et présenté la semaine précédente a aussi trouvé sa place. Celles qui s'étaient levées pour admirer le travail de Solange en profitent pour examiner mon tablier, commentant les choix du tissu et du style, auxquels elles avaient assisté les semaines précédentes. Violette m'a apporté un tablier réalisé par ses soins, pour que je voie le projet terminé. Il est violet, des dentelles noires ornent le dessus des poches. Elle me le présente à la hauteur de sa taille : « tu vois ? C'est sympa, non ? » Marie-Laure opine : les plis canons sur un tablier, « ça change » Denise, elle, se félicite de notre choix pour le tissu : celui à rayures noires, que nous avons aussi repéré, aurait été « sinistre » sur moi.

Journal de terrain, 19/05/2018

¹³⁹Voir à ce propos Chapitre 2, « 2. Des pièces en mouvement : donner, c'est tisser » en page 129.

L'atelier de couture lie étroitement les Arlésiennes qui le fréquentent : le prêt de matériel y est de mise, des achats en commun sont réalisés, tandis que toutes se sentent impliquées dans l'apprentissage et la progression de chacune. Il est rare qu'une activité collective soit prévue en amont, même si cela arrive : une formation coiffure ou la fabrication collective de crinolines nécessaires au costume Napoléon III peuvent par exemple être planifiées des mois à l'avance. Le reste du temps, celles qui le souhaitent viennent tout simplement avec l'ouvrage de leur choix, qui n'est d'ailleurs pas toujours nécessairement en rapport avec le costume. Ainsi, Suzanne, 43 ans, qui ne fréquentait pas régulièrement l'atelier, nous rejoignait avec ses travaux de patchwork. Cette couturière confirmée profitait des conversations du groupe et y participait activement, n'hésitant pas à fureter autour de la grande table pour observer les en-cours de chacune. Violette rappelait si nécessaire en début de séance les prochains événements et sorties du groupe, rendait à chacune les menus ouvrages qu'elle s'était engagée à réaliser la semaine précédente, puis nous laissait vaquer à nos occupations tout en nous enjoignant parfois à nous déplacer pour observer la technique d'une des participantes. Elle apportait toujours un ouvrage personnel, mais restait très mobile et garde à l'œil le travail de chacune. Chaque étape décisive d'une création se déroulait sous son contrôle étroit, qu'elle abandonnait aussitôt que ses consignes, très précises (déroulement d'une étape, technique nécessaire à sa réalisation), semblaient comprises.

Solange et Christelle sortent la jupe et le fichu, destinés à Solange, sur lesquels elles travaillaient la semaine précédente. Au moment des essayages (les tenues sont enfilées dans les sanitaires attenants à la grande salle, avant d'être présentées à l'ensemble des personnes présentes), Violette vient contrôler : ça ne va pas, dit-elle, il faut reprendre les plis plats. Le problème est que ces plis, qui partent "en épi" sur le tombé des reins (encadrant ainsi l'ouverture de la jupe), ont directement été cousus en éventail. Au contraire, explique Violette, l'éventail doit se faire « naturellement », quand la jupe est portée. Dès lors, au lieu d'être cousus côte à côte et légèrement décalés, ils doivent être les uns sur les autres et partir du même endroit. Christelle voudrait également reculer l'attache : Solange se dit serrée. Là encore, Violette recadre : il faudra défaire les pinces à l'avant de la jupe plutôt, car leur rôle est justement de permettre d'ajuster la taille. Il n'y a donc nul besoin de s'inquiéter de l'attache. La leçon est terminée et les deux amies reprennent leurs aiguilles. Violette s'approche avec Suzanne de la table de découpe : elles vont « couper les patrons » d'une jupe et d'un caraco. C'est Violette qui coupe, armée des patrons de l'atelier. Ceux-ci sont gardés précieusement dans la grande armoire fermée avec une clé [figure 8 ci-après], détenue par Violette. Elle imagine « quelque chose de très chic » pour le caraco : il faut donc, avant de débiter, choisir la dentelle qui ornera la poitrine. Suzanne en a apporté en quantité. Il la faudrait assez fine, disent-elles, presque discrète. Penchées sur l'échantillon, elles jonglent entre considérations esthétiques et problèmes triviaux : « celle-là, je n'en n'aurai pas assez, je ne sais pas où je l'ai trouvée » ; « ah oui, celle-là, c'est de ma petite mercière, j'en aurai d'autre ». Violette s'attèle ensuite à la découpe, sous le regard des membres du groupe intéressées par l'opération. Elle laisse 1,5cm en plus pour la couture, marqués sur le tissu. Violette doit partir à 17h, et son programme du jour est bien chargé : elle vient me retrouver à la

grande table et examine le devant d'estomac pour lequel elle a exigé que je réalise les finitions – pourtant invisibles sous le fichu, et alors que la pièce a été confectionnée dans un autre groupe. Nous avons convenu de découper un jupon pour moi aujourd'hui, et elle entreprend de m'expliquer la manœuvre : nous allons opter pour une ceinture en V sur le devant du jupon, qui aplatit la taille, plutôt que de faire un simple drap coulissant sur un lacet (modèle le plus répandu). Elle ouvre son cahier pour chercher le patron : chacun est annoncé par un titre, protégé par une pochette en papier Craft (formant ainsi une espèce d'enveloppe collée sur le cahier). Viennent ensuite des explications, rédigées à la main. La fabrication est artisanale, mais extrêmement soignée : Violette accueille avec fierté mon admiration. Elle sort de l'enveloppe les pièces du patron, découpées dans de la tapisserie orange. Mais là, c'est le drame : il manque « le V », la pièce maîtresse ! Violette est en colère : voilà un exemple typique, dit-elle, de ce qui arrive quand on prête ses affaires. Elle a beau faire et vider toutes pochettes, pas de trace du V manquant. L'acte est alors qualifié de vol. « Et oui. Voilà, tu prêtes, tu prêtes, et puis on te vole. C'est la pièce principale. Voilà. » Ce cahier est « le cahier perso » de Violette, et pas celui du groupe, rendant ainsi l'acte d'autant plus condamnable selon elle. Néanmoins, elle finit par emprunter un élément d'un autre patron (un jupon piqué) dont le fameux V est identique. Nous nous dirigeons alors vers la table de découpe, en faisant un arrêt auprès de Christelle et Solange : la jupe est de nouveau à l'essai. Les nouveaux plis sont validés, et nous déplions le tissu. Nous disposons d'une heure pour l'opération, indique Violette, pas plus : il faudra être efficaces. Elle trace les contours, ajoute 1,5 cm pour les coutures (qu'elle mesure précisément), puis marque d'une croix les bords qui seront côte à côte. Ma mission est de mettre les épingles tandis que Violette découpe : je n'aurai plus qu'à faufiler à la maison, me dit-elle. Nous nous quittons sur cette promesse : nous terminerons ensemble ce jupon, car elle craint que seule, je ne m'en sorte pas. Elle m'intime également de bien conserver le voile de coton restant : « ça peut toujours servir ».

Journal de terrain, 9/06/2018

Violette fournissait bien souvent ses propres patrons, dans lesquels “on peut avoir confiance”, selon ses mots. Chaque opération de découpe était annoncée à la cantonade pour que les filles intéressées puissent y assister. Comme nous pouvons le voir sur les figures 9 et 10 ci-dessous, le patron consiste en réalité en un ensemble de plusieurs éléments séparés. Il s'agit d'une représentation à plat des différents éléments qui, une fois assemblés, constitueront la pièce voulue (une jupe ou une casaque* est ainsi issue de l'assemblage de plusieurs empiècements découpés selon des modèles spécifiques). Les éléments qui constituent le patron peuvent être, comme ci-dessous, en intissé, une matière dont les fibres sont compressées. Mais il peut aussi s'agir de papier sulfurisé découpé pour servir de modèle puis soigneusement conservé. Il faut donc, lorsque les patrons sont partagés, penser à les ajuster à sa taille en augmentant ou diminuant les proportions. Chaque partie est positionnée à l'aide d'épingles sur le coupon de tissu à découper, en prenant garde à le positionner sur l'envers ou l'endroit selon le résultat souhaité et dans le droit-fil¹⁴⁰. Enfin, il faut s'assurer d'avoir assez de tissu pour effectuer toutes

¹⁴⁰ Direction verticale des fils, parallèle à la lisière. Il est important de couper son tissu dans le droit-fil pour s'assurer d'un tombé optimal, sauf dans certains cas où, justement, la couturière recherche le biais.

les découpes nécessaires, tout en tâchant d'optimiser l'espace afin de limiter les chutes et le gaspillage.

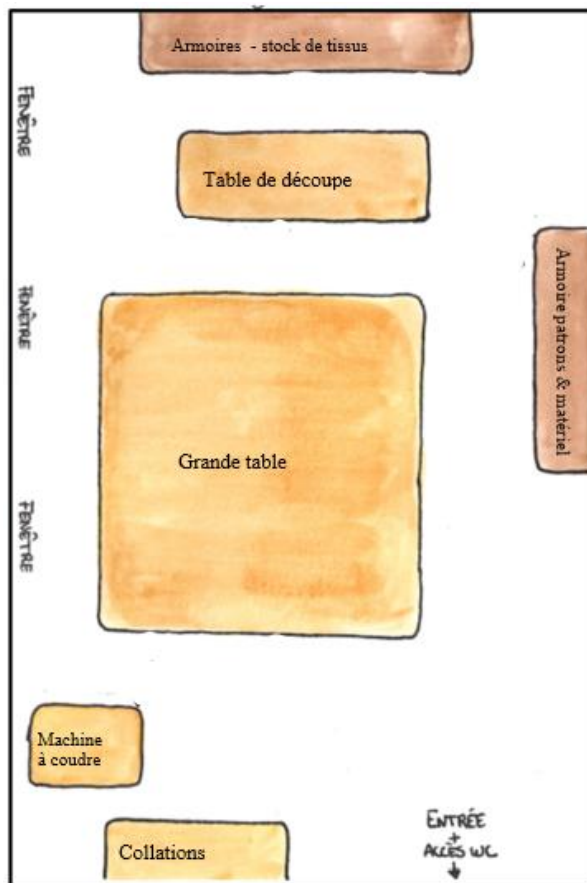


Figure 8 - Plan de l'atelier de couture



Figure 9- Fixer le patron avec des épingles – 21/09/2019



Figure 10 - Découper le tissu. 21/09/2019

À la fin de la découpe, les pièces constituant le patron sont retirées des empiècements ainsi obtenus et ce sont ces derniers qui seront travaillés et cousus pour obtenir le vêtement souhaité. Autour de la table, alors que Violette découpait, le silence témoignait de la grande attention de chacune. La démonstration était émaillée de conseils pour bien choisir la matière de ses patrons (l'intissé, contrairement au papier habituellement utilisé, se pique à l'infini et est donc plus pérenne), ou encore la façon de reconnaître le sens des tissus (les soies et taffetas ont toujours un côté brillant et l'autre mat, il faut y réfléchir avant de poser le patron sous peine d'avoir une jupe qui, une fois assemblée, aura des reflets disparates). Des recommandations de boutiques bien achalandées, des mises en gardes contre celles où les conseils sont douteux, les bons métrages de tissu à acheter, les énumérations de livres à consulter alternaient ainsi avec des informations bien plus techniques et spécifiques à la pièce en cours de réalisation. En cercle autour de la grande table où Violette officiait, ses "filles" écoutaient avec attention et elles m'intimaient parfois de bien prendre des notes (notamment des schémas) pour ne rien perdre des informations ainsi offertes. Violette ne coupait qu'avec ses propres ciseaux : "personne n'a le droit d'y toucher", affirmait-elle. Il faut, en effet, avoir un savoir-faire particulier, un "coup de main" selon elle, qu'elle nous enseignait en nous faisant réaliser, notamment, des prototypes pour caracos et casaque*. Le prototype est un modèle taillé dans un coton de peu de valeur (parfois même un drap recyclé pour l'occasion) afin de pouvoir essayer sa création directement sur soi, et, si besoin, ajuster ses patrons. Ainsi, le tissu neuf, qui est coûteux, n'était coupé que lorsque nous étions sûres des mesures : si Violette nous poussait à expérimenter la découpe pour les prototypes, elle ne laissait que les anciennes officier pour cette dernière étape sur leurs costumes personnels – elle n'était néanmoins jamais très loin. Spectatrices, les plus inexpérimentées étaient toujours sollicitées, appelées à observer une technique particulière ou invitées à relever une façon de faire différente des autres. Gaëlle et moi-même, les plus jeunes parmi les régulières, étions ainsi mises à profit pour monter les manches d'une *èso** :

Nous sommes 9 aujourd'hui, et l'atelier est consacré à la découpe de nos prototypes pour une *èso**. Violette nous prête pour l'occasion son patron personnel, composé de six pièces :

- 2 dessus de manches
- 2 dessous de manche
- 1 devant
- 1 empiècement de devant
- 1 dos
- 2 empiècements du dos

Son patron est utilisé par toutes (elle fait du 42, nous ajusterons ensuite directement sur nous), que chacune faufile ensuite à la main, en prenant garde à bien réaliser ses pinces. Pour cette opération délicate, Suzanne réalise les siennes devant Gaëlle et moi. Nous craignons surtout de nous « emmêler les pinceaux » face à l'abondance d'informations. Violette nous réexplique l'importance du droit-fil, qui n'est pas le côté le plus droit du coupon, mais qui permet d'être

dans le sens du tissu, puis nous prend toutes les deux à part. Elle souhaite en effet nous apprendre à mettre bord à bord une pièce incurvée (les manches par exemple) : il faut épingler chaque extrémité, pour éviter tout jeu, et, partant d'un côté (le plus petit face à soi), remonter vers l'autre bord en positionnant les épingles une à une. C'est cette opération qui va permettre de créer du volume, le « bombé ».

Journal de terrain, 28/09//2019

J'ai pu suivre régulièrement les ateliers de F. pendant deux années consécutives, tandis que je fréquentais ponctuellement ceux de T. Des visites dans d'autres groupes, qui se réunissaient pour des événements particuliers (un stage de coiffure ou un cours d'habillage, par exemple) ou pour des séances d'atelier plus ordinaires sont venues compléter cette ethnographie, ainsi que des entretiens avec des présidentes. Il apparaît que peu d'Arlésiennes ne fréquentent aucun groupe : elles seraient seulement qu'une petite dizaine d'"indépendantes" dans la région, d'après le terme consacré, défilant seules de façon régulière. D'autres, impossibles à dénombrer, ne se costument qu'une fois par an, ou moins, pour la fête de leur village ou un événement particulier. Une place leur est dédiée dans les défilés, formant un cortège spécifique, tandis que les groupes sont placés les uns par rapport aux autres sans être mélangés – les positions sont choisies et communiquées par les comités d'organisation en amont.

Comme nous avons pu le voir à travers les extraits de mes journaux de terrain, la place de la présidente de groupe était absolument centrale dans l'organisation d'un atelier. Sans sa présence, le groupe ne se réunissait pas, ni ne faisait de sortie officielle. Violette orchestrait chaque séance avec brio : elle connaissait les travaux en cours de chacune, le contenu de leurs armoires – ce qui était important pour composer les tenues en amont des sorties –, et s'engageait à les accompagner de la conception au défilé. Avec Denise l'ancienne présidente, elle avait toujours le dernier mot au cours des débats : du choix d'une couleur à la confection, son avis primait. Ses références constantes aux livres des historiennes locales, le recours à ses patrons "personnels", fruits de ses recherches, son parcours de formation auprès des groupes les plus prestigieux et des expertes reconnues faisaient d'elle le diapason en matière de norme historique. L'essentiel des connaissances formelles autour du costume qui circulaient dans l'atelier étaient énoncées par Violette : elle rappelait les normes (le nombre de plis que doit comporter une jupe baisée, par exemple), nous fournissait des informations historiques sur "les Arlésiennes d'avant", commentait les costumes des Arlésiennes d'autres groupes et nous reprenait en cas d'erreur. Cette ancienne institutrice affirmait les bonnes pratiques, les techniques à utiliser, les formes idoines de chaque pièce. Ce savoir ne se discutait pas, il en était parfois pris note et il s'appuyait sur une culture livresque importante. Violette n'hésitait d'ailleurs pas à se munir d'une publication spécialisée – bien souvent *L'art du costume d'Arles*

de Nicole Niel – lorsqu'elle constatait une erreur de la part d'une participante. Le statut de la présidente reposait essentiellement sur la reconnaissance par le collectif de son érudition, qui fondait sa légitimité à guider le groupe. Cette érudition était reconnue au regard de sa trajectoire d'apprentissage : le parcours de Violette, sous cet aspect, rejoignait celui de la plupart des présidentes de groupe que j'ai pu rencontrer.

Violette est née dans la région. Elle a pris le costume par l'entremise de sa grand-mère, la seule de son entourage à savoir le porter. Après plusieurs années à défiler, elle a quitté son village pour étudier en ville et a abandonné le costume. Quelques années plus tard, à son retour, elle a souhaité se costumer à nouveau, mais n'avait aucune compétence en la matière : sa grand-mère était alors disparue et sa mère n'avait jamais appris. Elle a alors entrepris, seule, de se former : elle fréquentait pour cela les groupes les plus réputés et rencontré les historiennes locales. Le but était d'être "autonome", c'est-à-dire de ne dépendre de personne pour les sorties, qu'il s'agisse de coiffure ou d'habillement. Elle souhaitait s'habiller seule et défiler quelques fois par an, pour la fête de son village notamment. Mais la passion l'a gagnée, elle a mis "le doigt dans l'engrenage" en se faisant des amies, multipliant les sorties et les costumes, augmentant son niveau d'exigence pour des tenues de plus en plus travaillées. Elle entreprenait alors de confectionner ses propres costumes, tout en continuant d'apprendre et de se documenter. Ses savoirs sont devenus de plus en plus spécifiques, comprenant une connaissance étendue de l'histoire du costume, des mœurs des siècles précédents, des techniques de fabrication et des traditions locales en général. Elle occupait une place de plus en plus importante dans l'atelier qu'elle fréquentait en parallèle, jusqu'à prendre la relève de Denise, 83 ans, à la suite d'un consensus général : il était évident que Violette serait la nouvelle présidente.

Les thèmes de la perte, à la suite du décès de l'aïeule, dernière de la famille à pouvoir costumer ses membres, celui de la recherche personnelle et assidue du "bon" savoir autour du costume sont récurrents des récits de vie des présidentes. Denise a appris auprès de Mme Pascal, de même que Brigitte, 63 ans, qui avait également quitté la région pour ses études. La rupture associée aux études a empêché une transmission familiale alors compensée par un apprentissage méticuleux, poussé, qui s'est déroulé sur le tard, lorsque la carrière était lancée et la famille établie. La présidente est réputée s'occuper de "ses filles", reprenant ici le motif de la relation de parenté pour souligner les liens étroits entre les membres du groupe, mais aussi signifier la circulation horizontale des savoirs qui lie les générations dans nos imaginaires autour de la transmission. Il est également entendu qu'elle doit assumer une forme de responsabilité envers les membres de son groupe, qu'il s'agit de guider, d'accompagner et de faire progresser.

L'utilisation de patrons "personnels", bien souvent hérités d'une aïeule, tirés d'une pièce de costume héritée ou offerte par une proche, témoigne ici des relations que tissent les apprentissages. Les membres d'un groupe s'identifient à leur présidente et lui sont associées.

Cette grande proximité entre la présidente et ses apprenties, doublée d'un apprentissage du reste très formel des "normes" indérogeables qui fondent le costume arlésien, n'est pas sans évoquer la figure du « maître », tel que décrit dans les cercles artistiques [Bière et Sapienza, 2021]. Le « maître », en français, renvoie dans un même temps à des « rapports de collaboration » dans le cadre d'un atelier sur le modèle des pratiques artistiques de la Renaissance, mais aussi à une « figure d'excellence », considérée comme emblématique, une référence suscitant l'imitation [Pouzadoux, 2013]. La transmission des savoir-faire, par imitation et échange oral, repose alors sur un face-à-face privilégié maître-élève, qui permet à la fois l'apprentissage de gestes techniques complexes, précis, et des expérimentations dans la pratique où la créativité de l'apprentie est guidée, nourrie et orientée. L'atelier de couture apparaît comme un espace fermé, intimiste, où les erreurs sont possibles, tout comme les bricolages et petites entorses à la tradition. La présidente est gardienne d'une forme spécifique de savoir, reposant sur ce que j'appellerai ici, à la suite de Nicolas Adell, une « authenticité savante »¹⁴¹. Elle garantit en effet à ses apprenties la création de costumes s'inscrivant dans la tradition, répondant à l'ensemble des critères établis par les historiennes locales tout en les poussant à développer leurs propres goûts, originalités et touches personnelles. Elle participe également à diffuser, en les légitimant, des pratiques nouvelles comme le Vichy pour faciliter les plis canons, par exemple. Aussi, elle est celle qui permet certains écarts à ces "normes" en les validant, tandis que les plus jeunes profitent également de l'émulation et de la vigilance collective. Grâce aux "potins" qui circulent de groupe en groupe (en témoignent les discussions autour d'Adeline et de son èse*), mais aussi aux suggestions, expérimentations, conseils et inspirations des autres membres, nombre de savoirs plus informels circulent dans l'atelier, sans néanmoins être formulés comme tels. La néophyte, en suivant les conversations de ses comparses, apprend ainsi quelles attitudes sont valorisées ou non, quelles erreurs sont acceptées, tout comme elle prend connaissance des choix personnels possibles, des difficultés de réalisation et des négociations avec la tradition.

¹⁴¹ Je reprends ici la distinction opérée par Nicolas Adell entre « authenticité savante » et « authenticité sincère » [Adell, 2013]. Il désigne ainsi deux modes de relation au passé et au patrimoine, l'un étant basé sur une connaissance experte, scientifique du bien patrimonial (l'authenticité savante), tandis que l'autre s'épanouit dans l'expérience : c'est par l'expérience que se tisse une relation de proximité et un sentiment d'appartenance (l'authenticité sincère).

Dire les continuités, adopter des variations

La famille et les amies constituent un autre versant de cet apprentissage. Alors que les ateliers de couture constituent un espace de transmission formel, tout en reposant sur des relations amicales et bienveillantes, les Arlésiennes s'inscrivant dans une continuité familiale vivent une forme d'apprentissage plus lâche qui repose sur d'autres modes de transmission : l'imprégnation y est souvent décrite comme un vecteur privilégié de savoirs. Aussi, pour ces femmes, le récit de leur parcours costumier emprunte à la fois les termes de l'évidence, du cheminement obligé, et ceux du travail rigoureux et de la recherche assidue. C'est ce premier versant de la transmission que nous allons explorer ici, qui ne se limite pas au seul cercle familial. En effet, les cercles amicaux participent à l'élaboration d'un savoir diffus qui ne dit pas toujours son nom. Ici, ce sont les notions de "mode", de "trucs" et "astuces" qui sont mentionnées, donnant accès aux Arlésiennes à de nouvelles façons d'appréhender leurs costumes.

Ces deux modes de connaissance – et donc de relation au costume – ne s'opposent pas, mais ne cessent de s'alimenter au cours du parcours de l'Arlésienne. Ils tendent à entremêler les niveaux de connaissance, à la fois sincères et savants, pour reprendre la distinction de Nicolas Adell [2013], tendant à donner l'illusion du naturel à certaines formes d'appréciation du costume tandis que d'autres reposeront au contraire sur des recherches approfondies. Bien souvent, c'est la figure maternelle, Arlésienne exemplaire en costume, source de connaissance et soutien de création, qui est dans les récits décrite comme celle qui façonne le rapport de la jeune fille à la tradition. Le parcours d'Estelle est exemplaire à ce titre. Cette Arlésienne de 29 ans, ancienne Demoiselle d'honneur de la Reine d'Arles, se costumait depuis ses "dix-huit mois", "tout simplement parce que [sa] mère le portait". Aussi, impossible d'ignorer l'importance de cette présence au cours de l'entretien : sans cesse évoquée, elle apparaissait non seulement comme l'initiatrice de la passion d'Estelle pour le costume, mais aussi comme une alliée fidèle, une professeure et une aide précieuse. La mère d'Estelle, en effet, se costumait "depuis toute jeune" et s'était impliquée, à la fin des années 1990, dans la vie associative de son village. Estelle avait alors 5 ans, mais participait néanmoins régulièrement aux réunions de ce collectif. Elle s'amusait avec des têtes à coiffer, avant de se lancer, seule, à l'adolescence :

E.M. : Et vous personnellement, quand est-ce que vous avez commencé à vous coiffer seule ?

Estelle : Alors moi j'avais 14 ans. Voilà. Déjà j'ai des photos quand j'ai 10-12 ans, quand je me décoiffais, je commençais un peu à entortiller, enfin, c'était le tout début, et puis en fait, moi c'est tout simplement, après bon ça c'est vraiment très personnel, mais parce que je me disputais tout le temps avec ma mère. Voilà. Parce que ça ne me plaisait jamais, je ne voulais pas faire

comme ça, je voulais que ce soit plus bas, plus joli, plus ci, plus ni... Et un jour, je me suis dit... Ben voilà, je le fais toute seule du début à la fin, comme ça au moins je vais être tranquille. Donc évidemment, la première fois, ce n'est pas très joli, la deuxième, un peu plus, la troisième un peu plus, et maintenant ça fait quinze ans, donc, ça va, en une demi-heure c'est fait et c'est à peu près bien comme je voulais.

Entretien, 4/09/2019

Nombreuses sont les jeunes filles à témoigner d'une relation d'étroite coopération avec leur mère dans le cadre du costume, tout en précisant également avoir souhaité se former rapidement à l'adolescence pour gagner en autonomie et se coiffer selon leur convenance. Néanmoins, la rupture n'est jamais complète : Jeanne, qui connaissait bien d'anciennes Reines d'Arles, me racontait ainsi l'implication sans faille de certaines de leurs mères, qui étaient par ailleurs des amies à elle :

Tu demandes comment c'était, elle [une mère de Reine] te dira « pendant trois ans, j'ai laissé la machine à coudre sur la table de la salle à manger ». Mais toutes, c'est la première chose qu'elles te diront quand tu leur demandes de te parler du règne. Le père et les frères, ils ont pris le souper dans les tissus.

Entretien, 23/05/2018

Aussi, les Reines d'Arles, qui sont publiquement reconnues pour leurs compétences en matière de costume, citent régulièrement le rôle central de leur mère dans le bon déroulement de leur mandat. Le discours prononcé par Nathalie Chay dans le Théâtre antique, pour la Fête du costume qui marquait la fin de son règne, donne un aperçu de cette étroite collaboration, en dédiant la fin de son discours à sa mère, « la personne la plus importante d'entre toutes » :

Celle que vous n'avez que très rarement aperçue mais qui a été là à chacun de mes pas, celle qui a fait de moi celle que je suis puisqu'elle m'a mise au monde, qu'elle m'a élevée et qu'elle m'a transmis sa passion du costume et des traditions. *Meirèto* [« maman », affectueux], je sais que normalement le *brindis*¹⁴² se fait au début mais nous ne sommes pas dans l'arène mais dans un théâtre et je ne suis pas en « habit de lumière » mais en Arlésienne. Une Arlésienne qui a grandi dans ton sillage, selon ton exemple et grâce à ton amour. C'est donc à toi que je dédie ce règne car tu es ma Reine.¹⁴³

Les Reines d'Arles expriment régulièrement l'importance du rôle de leur famille dans leur parcours. Ces discours cristallisent une réalité très largement partagée lorsque la pratique du costume se transmet entre les générations : des relations étroites entre les mères et les filles, qui s'expriment par des services continus et la transmission de savoirs qualifiés de « familiaux ».

¹⁴² Dans la tauromachie, se dit de la dédicace effectuée par le matador avant son combat. Il offre la mort du taureau à une personne qu'il souhaite honorer, voire même à un collectif, à une entité ou au public. Il prononce alors un discours.

¹⁴³ « Fête du costume », 06/07/08, Enquêtes reines d'Arles 2008-2010, CERCO. Une retranscription complète du discours a par ailleurs été mise en ligne par l'association *Tradicioun* : <http://www.tradicioun.org/Discours-donne-par-Nathalie-Chay,898>.

Pourtant, ceux-ci rencontrent très vite d'autres formes de savoirs : plusieurs méthodes peuvent cohabiter pour un même résultat souhaité, avec des trajectoires d'apprentissage très variées. Emma, infirmière de 36 ans, m'expliquait tout en surveillant sa fille de 10 ans qui s'amusait avec des amies en costume :

Tu vois, moi, ça fait sept ans que je me costume, que j'essaie de me coiffer seule, mais je n'y arrive jamais. Là où je bloque, c'est derrière. On me dit : « regarde, moi je fais comme-ci ; je fais comme ça ». La première dame qui m'avait appris à me coiffer, j'y suis allée cinq, six fois, et après je me suis découragée. Je me suis sentie bête ! Elle criait, comme les gens du Sud, tu sais. Ils ne savent pas t'expliquer un truc sans crier. Et puis, ça m'a rappelé mon moniteur de ski, quand j'étais petite : « vous voyez comment je fais ? Ben, faites pareil ». Non. Moi, je n'y arrive pas. Alors la mère de Mandy [XXIII^e Reine d'Arles], elle a mis des mots sur ce qu'il fallait faire, que si je mettais mon épingle trop bas, ce ne serait pas bon. J'ai mon repère, je sais qu'il doit y avoir une main et demie sous la coiffe [*elle montre la base de sa nuque*]. Elle a mis en mots, parce que juste « tu mets le peigne et ça tient », et bien non, ça ne tient pas chez moi. Après, il y en a, elles sont dégourdies. Naïs [XXIV^e Reine d'Arles], sa mère, elle l'a coiffée deux ou trois fois après sa prise de ruban, elle lui disait « non, pas comme ci, je veux comme ça ». Alors, sa mère, elle a tout balancé, et elle a dit « puisque c'est comme ça, débrouille-toi toute seule ». Eh bien, Naïs, avec ses copines, elle a appris à se coiffer, et c'était bon. Après, elle a toujours vu depuis petite. Et puis, c'est pour ça que je te disais que c'est surtout entre jeunes. Elles apprennent entre elles, elles font ce qu'elles veulent, elles ont leurs trucs. Moi, j'ai appris avec les « vieilles », c'est pour ça.

Entretien, 6/05/2018

Emma distinguait ici trois différentes formes d'apprentissage de la coiffure. Les deux premières ont été dispensées dans le cadre de cours collectifs. La première méthode reposait uniquement sur la démonstration : sans aucun discours pour la guider, Emma s'est sentie honteuse et a abandonné. Avec Cathy, la mère de Mandy, qui dispensait également des cours de coiffure, l'explication accompagnait le geste. Cette explication était, de plus, étroitement liée à la physionomie de l'élève : les « justes proportions » de la coiffe sont devenues pour elle des points de repères concrets, signalés comme essentiels. Pourtant, pour Emma si certaines semblaient y parvenir mieux que d'autres, ce ne serait pas toujours grâce à un enseignement de qualité : considérées comme plus « dégourdies », celles-ci seraient de plus imprégnées depuis l'enfance des techniques de coiffure et d'habillement. Enfin, dans le récit d'Emma, aucune trace des ouvrages de référence en matière de costume, dont certains disposent pourtant de guides illustrés renseignant les étapes à suivre.

L'apprentissage, ici, ignore résolument les frontières entre des savoirs formalisés et explicites qui ne se transmettraient que par le discours et la catégorie des savoir-faire, réputés transiter par imitation, contagion ou imprégnation. Les premiers correspondraient à la catégorie « *enseignement* » proposée par Roland Barthes [1984 : 370-371]. Définie comme la transmission « par le discours oral ou écrit, roulé dans le flux des énoncés (livres, manuels,

cours) », cette catégorie forme avec « l'apprentissage » (démonstration sans discours, savoir-faire) et le « *maternage* » (compétences transmises sans explication ni transmission délibérée, mais par incitation : c'est le cas de la marche, par exemple) les trois modalités de transmission du savoir et de la culture identifiées par l'auteur. Cette catégorisation montre la difficulté à penser ensemble ces différentes modalités de transmission dans notre société contemporaine. Geneviève Delbos et Paul Jorion, dans leur travail autour de la petite pêche, de la saliculture et de la conchyliculture en Bretagne, ont également relevé cette division chez les professionnels qu'ils ont pu rencontrer : l'observation et la répétition sont présentés comme la base de l'acquisition d'un savoir-faire familial, opposé à un apprentissage scolaire considéré comme formel et hors-sol [Jorion et Delbos, 1990]. La complexification croissante du costume d'Arles, l'importante production livresque qui l'accompagne auraient pu entrer en concurrence avec les savoir-faire familiaux transmis entre les générations. Or, il n'en n'est rien : les Arlésiennes n'opposent pas ces différentes formes d'apprentissage, au contraire. Elles les mobilisent selon leurs besoins, sans les hiérarchiser. Emma était ainsi invitée à développer un savoir sensoriel singulier, guidée par Cathy pour reproduire une série de gestes spécifiques tout en devant trouver ses propres repères. Naïs, future Reine d'Arles, s'émancipait quant à elle de la transmission maternelle – en partie – pour pouvoir apprendre de ses pairs, d'autres jeunes filles. Pour l'une, l'imprégnation et l'imitation ont été suffisantes pour parvenir à se lancer, tandis qu'Emma, au contraire, se sentait démunie sans explications supplémentaires. Cependant, elle gardait bon espoir que sa fille, baignée depuis la petite enfance dans le monde du costume, ne connaisse pas ses difficultés : grâce à ses amies et à l'exemple des aînées de son entourage, elle pourrait à son tour être capable de capter les gestes absents de son univers familial.

Emma a dû de son côté, et à l'instar des étudiants en céramique traditionnelle à Kyōto décrits par Alice Doublier, tenter de reconstituer des chaînes opératoires spécifiques, qui ont été montrées et séquencées par le professeur qui leur signalait certains points d'attention. Il ne s'agit pas de livrer aux apprentis une « recette » qu'il suffirait de suivre, mais de les accompagner afin qu'ils puissent tenter « envers et contre tout de se frayer un chemin parmi toutes les données en présence pour trouver – même l'espace d'un court instant – leur propre point d'équilibre » [Doublier, 2017 : 332]. Ainsi, comme le relève Tim Ingold, reprenant à son compte l'expression du psychologue James Gibson, « l'apprentissage est une “éducation de l'attention” [Gibson, 1979 :254] », où l'apprenti est guidé dans l'acquisition de ses savoir-faire par des « repères », physiques ou énoncés, afin qu'il apprenne à « toucher, voir et entendre ». Afin que « ses doigts trouvent leur propre place », « on lui demande de prêter attention à ces

subtilités de la texture qui sont de la plus grande importance pour un bon jugement et une bonne pratique de son savoir-faire » [Ingold, 2013 : 300].

Mais, avant de pouvoir « re-produire »¹⁴⁴ la série de gestes techniques permettant de réaliser une coiffe idéale, les Arlésiennes néophytes sont invitées à comparer les réalisations des autres, à estimer les variations qui sont insufflées (la taille des bandeaux*, leur position, la texture des cheveux...) et à les mettre en relation avec leurs caractéristiques physiques. Ainsi, une femme avec un “petit visage” se voit conseiller de commencer à former ses bandeaux* très haut, afin de le dégager. Un crêpage trop prononcé ne correspond pas à une chevelure longue et épaisse, et, de plus, il faut savoir en apprécier les variations quotidiennes : l’humidité de l’air modifie sa texture, il faut donc y adapter ses gestes. Comme en témoignent les exemples de Naïs et d’Estelle, dans les familles ayant une pratique costumière c’est la mère qui choisit, dans un premier temps, quelles adaptations et variations adopter. Mais, en prenant de l’âge, la jeune fille s’affirme et apprend avec et de ses pairs. Elle conserve de sa famille certaines façons de faire plutôt que d’autres : un patron spécifique, une technique particulière pour fixer la coiffe, l’art de plisser un fichu. En fréquentant les groupes folkloriques et en échangeant avec des amies, elle apprend d’autres méthodes, qu’elle choisit alors d’adopter, car jugées plus pratiques, ou bien conserve ses propres techniques, qu’elle décrit alors comme “familiales”.

C’est le cas de Violette. Originnaire des Alpilles, elle a appris, comme de nombreuses femmes de ces villages, à positionner une petite boîte d’allumettes sous son ruban, au-dessus de son front et devant le peigne, pour lui donner une forme rectangulaire. Mais, alors qu’elle venait me coiffer à domicile la veille d’un défilé, elle m’annonçait, fière d’elle, m’avoir confectionné un carton à fixer directement sur le peigne à l’aide de fils “solides” (ici, du coton mouliné). Il était voué à remplacer la fameuse boîte, que j’utilisais moi aussi jusqu’alors. C’est en fréquentant une autre association que Violette a appris cette méthode, qu’elle a aussitôt adoptée. Elle m’expliquait : “J’ai gardé ma boîte d’allumettes, parce que j’y tiens. Mais quand même, ça, c’est plus pratique !” Effectivement, l’opération s’est révélée grandement simplifiée : il n’était plus nécessaire de maintenir la boîte en équilibre le temps de la fixer, puisque faire coulisser le carton déjà en place sur le peigne suffisait. Néanmoins, Violette témoignait d’un certain attachement émotionnel à l’autre méthode, incarnée par sa petite boîte,

¹⁴⁴ Je m’inspire ici de la formule d’Alice Doublier : « Au-delà de l’imitation, en deçà de l’expertise : re-produire » [Doublier, 2017 : 330] : les apprentis doivent parvenir, par la pratique, à une « stabilisation », un point d’équilibre qui s’acquiert par l’expérience des techniques du corps et par l’affinage des sens. Il ne s’agit pas d’être virtuose, ni même de reproduire les gestes de leur professeur, mais de « produire de nouveau, c’est-à-dire construire à leur mesure les conditions de la réalisation de leurs pièces » [*Ibid.* : 334].

qu'elle conservait toujours précieusement dans son nécessaire à coiffure. Laurène, de son côté, estimait que chacune pouvait avoir "ses astuces et les trouver mieux que les autres. On te dira de gaufrer, de rincer à la bière [pour épaissir les cheveux]...alors qu'en fait, ça dépend de tes cheveux". Les formations spécialement dédiées à la coiffure sont l'occasion de découvrir par la pratique ces "astuces" des unes et des autres, qu'il s'agisse de gestes hérités de sa famille ou d'innovations totales.

Laurène m'a invitée à la formation coiffure d'une de ses amies, qui se tient dans la ville de C., au sud d'Avignon. La formatrice, Adeline, dont la famille est réputée dans le monde de la tradition (ses deux filles se costumant et leur beauté, autant que leur culture, est vantée régulièrement), nous intime de nous installer et de déballer notre matériel. Elle vient à notre table, se présente à moi, et entreprend de nous recommander les « donuts », un accessoire de coiffure à la forme évocatrice, utilisé habituellement pour former les chignons. Composés en général de nylon, ils n'existaient pas le siècle précédent. Pourtant, Adeline nous en vante les mérites : très discrets, ils se découpent facilement en petits morceaux pour rembourrer un bandeau qui ne serait pas assez bombé. Alors qu'elle s'éloigne, Laurène entreprend de m'enseigner l'art du crêpage, tout en précisant qu'elle le fait à la brosse, contrairement à notre professeure du jour. Adeline, en effet, « comme les vieilles », utilise un peigne tandis que Laurène préfère la brosse, plus facile à son goût. Mais Laurène reconnaît que son amie « a le coup de main : en dix secondes, elle crêpe plus que moi en dix minutes ». D'autres, aujourd'hui, préfèrent se gaufrer les cheveux : « c'est la mode ».

Journal de terrain, 27/04/2018

La provenance d'une méthode est bien souvent un gage de son "authenticité" : Adeline, en tant que formatrice reconnue, pouvait plus facilement plaider en faveur des donuts, reprenant l'argument largement répandu : "si elles [les Arlésiennes du siècle précédent] l'avaient eu, elles l'auraient utilisé". Violette, elle, me signalait quelles Arlésiennes lui avaient conseillé le carton afin de me convaincre : il s'agissait des membres d'un groupe reconnu pour la qualité de ses reconstitutions historiques. Chaque Arlésienne pioche donc, au gré de ses rencontres, dans différentes catégories de savoirs. Le groupe, avec les érudites locales et les productions littéraires formelles, constituent un premier pôle. Il s'agit ici d'une mémoire savante autour du costume, qui fixe des normes présentées comme indérogeables : la présidente du groupe, figure d'autorité, en est l'incarnation. Néanmoins, comme nous avons pu le voir précédemment, il s'agit également d'une de celles qui identifie les interstices de la tradition et les écarts qu'il est permis de faire, et elle peut introduire des nouveautés, issues de son propre réseau relationnel. La famille constitue un deuxième pôle : ici ce sont des gestes, des techniques et des manières de faire qui circulent. Les Arlésiennes peuvent y attribuer une valeur sentimentale, qu'elles mobilisent par exemple pour justifier la reproduction d'une méthode singulière, tout en renonçant à certaines au profit de moyens qu'elles jugent plus avantageux. Ces façons nouvelles constituent le troisième et dernier pôle. Il est réputé être principalement le fait des "copines"

qui transmettent leurs “trucs” et leurs “astuces”. Ces variations sont régulièrement associées à la mode et à la recherche esthétique, et ne bénéficient pas toujours de l’approbation des aînées.

Ces savoirs autour du costume forment donc un ensemble varié, épars, que chacune mobilise au gré de son parcours. Ils sont combinés pour constituer une image singulière et personnelle du costume, elles-mêmes largement influencée par les trajectoires d’apprentissages et les réseaux dans lesquels sont pris les Arlésiennes. Ici, les sociabilités et les échelles d’appartenance (les groupes, les familles, les amies) jouent un rôle déterminant dans l’adoption, ou au contraire le rejet, de certaines techniques. Il nous faut donc à présent, pour mieux comprendre les enjeux qui sous-tendent la circulation des savoirs relatifs au costume, nous pencher sur les « carrières d’Arlésiennes ».

Les « carrières d’Arlésiennes »

La notion de « carrière » a été introduite par Everett C. Hughes [1958], puis reprise par Howard Becker. Pour ces figures centrales de l’École de Chicago, les actions, interprétations et représentations d’une personne peuvent être pensées comme le fruit d’un processus. Cette perspective processuelle permet de penser à la fois la stabilité et le changement dans les trajectoires de vie, tandis que l’attention est portée à la fois sur la structure, les institutions, mais aussi sur la personne [Becker et Strauss, 1956]. Becker, dans *Outsiders*, publié initialement en 1963, propose ainsi d’aborder les « carrières déviantes » en laissant de côté les théories psychologiques visant à trouver des motivations dans l’expérience individuelle, ou encore des explications sociologiques mettant au jour les tensions issues de la structure sociale, rendant certaines positions occupées par l’individu intenable. Il propose de déplacer la focale pour penser la déviance sous un jour nouveau :

« Il n'y a aucune raison d'admettre que seuls ceux qui finissent par commettre un acte déviant seraient effectivement portés à agir ainsi. Il est beaucoup plus vraisemblable que la plupart des gens connaissent fréquemment des tentations déviantes. Les gens sont beaucoup plus déviants, au moins en imagination, qu'ils ne le paraissent. Au lieu de nous demander pourquoi les déviants veulent faire des choses qui sont réprouvées, nous ferions mieux de nous demander pourquoi ceux qui respectent les normes tout en ayant des tentations déviantes ne passent pas à l'acte. » [Becker, 2020]

C'est à travers l'analyse de l'« *engagement* » que le sociologue trouve des éléments de réponse. « L'engagement » est décrit comme un processus par lequel la personne choisit « des lignes de conduites » qui, au vu de son expérience et de sa connaissance du fonctionnement ordinaire de la société, lui permettraient de préserver ses intérêts et ambitions. Ainsi, « on peut considérer l'histoire normale des individus dans notre société (et probablement dans toute société) comme une série d'engagements de plus en plus nombreux et profonds envers les normes et les institutions conventionnelles » [*Ibid.*].

Considérer que les Arlésiennes opèrent elles aussi, tout au long de leur trajectoire costumière, des *engagements* successifs constitue un apport heuristique certain. Dans un premier temps, nous pourrions considérer leur pratique comme un processus en constante évolution, requérant des positionnements, reconfigurations, engagements nouveaux, ce qui implique que le regard porté sur celui-ci, l'importance sentimentale, la place dans le quotidien, etc. sont également en mouvement. C'est ce qu'exprime Véronique Moulinié lorsqu'elle justifie par deux arguments le choix du terme de « carrière » pour qualifier les trajectoires des belles endimanchées :

« D'une part parce que la notion de carrière, au sens professionnel, embrasse souvent la totalité d'une vie. Or, les Arlésiennes affirment volontiers que le costume les accompagne tout au long de leur vie. D'autre part, parce que la carrière, toujours au sens professionnel, suppose un apprentissage. Comme le costume. Avec ses douleurs, ses hauts lieux, ses passages obligés, ses renoncements, etc. » [Moulinié, 2009 : 149-150]

Le costume d'Arles se prête aisément à l'exercice du récit de soi, les pièces qui le composent offrant un support narratif à celle qui les porte. Mais les Arlésiennes lient également étroitement leur pratique costumière à leur personnalité propre, lui conférant dans leur récit biographique une place centrale. Véritable fil conducteur, le costume apparaît être davantage que la preuve de la continuité des pratiques entre les générations, pour devenir la trame d'une destinée personnelle.

Je rencontre Henry, agriculteur du village de T., à l'entracte du spectacle *La Camargue en liberté*, un spectacle équestre mis en scène par Renaud Vinuesa et présenté aux arènes. Le spectacle dure deux heures, il comporte douze tableaux, qui illustrent la vie traditionnelle camarguaise. Chevaux, taureaux, raseteurs*, gardians* et Arlésiennes sont donc, sans surprise, mis à l'honneur. Les Arlésiennes en costume se voient d'ailleurs offrir l'entrée, comme à l'accoutumée. Henry, au cours de l'entracte, apporte des boissons à ses proches, et me désigne, ému, sa fille Valentine en contre piste : « la première [d'Arlésienne], là, en noir ». Il s'éclipse pour aller toucher quelques mots au photographe délégué par la mairie, afin qu'il « la mitraille ».

Corine, son épouse, en profite pour me vanter la beauté de sa fille : elle n'est qu'en classe de Seconde, mais elle porte déjà très bien l'habit. Elle fait très « femme » (son père, plus tard, me dira « Eh bien oui » quand je complimente à nouveau la prestance de Valentine, en ajoutant : « tu en as déjà vu une laide ? »). L'autre fille du couple est à Chambéry, elle fait des études dans le tourisme. Valentine, elle, a été coiffée et habillée par Madeleine, la sœur d'Henry.

À la sortie des arènes, Henry me présente sa sœur Madeleine, costumée avec soin. Elle impressionne par sa prestance, sa posture et l'apparente facilité avec laquelle elle se déplace, malgré la superposition des tissus. Tous deux me parlent de leur mère, savoyarde « de cœur », qui ne s'est costumée qu'une seule fois : pour la libération d'Arles à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Madeleine réalise sur demande des santons dont elle crée elle-même la structure en argile. Pour le mariage de son frère, elle en a confectionné à l'effigie du couple, représentant l'épouse enceinte. À la naissance de l'enfant, elle a ôté le ventre (amovible) de la mère pour laisser apparaître un bébé, aussitôt placé dans ses bras. À côté d'elle, le baluchon contenant les habits nécessaires en prévision du départ à la maternité. Henry évoque, avec une grande fierté, leur grand-mère. Elle s'était approchée du landau de Madeleine tout juste née, avec seulement « trois poils sur le cailloux », et, se penchant sur elle, lui avait posé un ruban sur la tête, en proférant : « ce ruban, tu le porteras, ma fille ». Ce que Madeleine a fait.

Journal de terrain, 19/03/2016

La famille d'Henry était très bien intégrée à la vie du village. L'événement auquel j'ai assisté ce jour-là a confirmé mon impression : Henry saluait une grande quantité de gens, n'hésitant pas à m'introduire auprès de ceux qu'il jugeait pertinents pour ma recherche. J'étais alors étudiante en Master, mais, pourtant, la phrase proférée par la grand-mère de Madeleine au-dessus de son berceau n'a cessé de me revenir à l'esprit. « Ce ruban, tu le porteras, ma fille ». L'aspect définitif et irrévocable de la prophétie redoublait la solennité de la scène. Le destin de Madeleine était tout tracé, sa grand-mère y a veillé. Le ruban, lui, a bien été transmis. Quelques minutes seulement après cette anecdote, Henry m'introduisait auprès du président du groupe folklorique local (des tambourinaires), Serge, 71 ans. Ce dernier a entrepris de me décrire le parcours d'une jeune fille, depuis sa petite enfance jusqu'à sa prise de ruban, en ajoutant, l'air grave : « il faut avoir baigné dedans ». Sinon, d'après lui, les jeunes filles « décrochent ».

Le costume apparaît comme une vocation, un sacerdoce. Un appel que l'on a su entendre, un travail pour renouer avec ses « racines », et, aussi, une destinée, une mission, parfois même un combat. C'est d'ailleurs ce pouvoir du vêtement, signe de de l'engagement personnel, que pointe l'historienne Odile Blanc lorsqu'elle évoque l'exemple du moine qui « prend l'habit » :

« L'habit et la prise d'habit indiquent la conformation à une manière d'être, une habitude – comme en anglais de nos jours, les deux termes étaient synonymes au Moyen Âge. [...] Toute *investiture* passe par le vêtement et certaines fonctions en ont davantage besoin que d'autres. » [Blanc, 2009 : 33]

L'efficacité narrative du vêtement permet de dire non seulement le genre – dont il participe à la construction – mais aussi le rôle et l'allégeance. Le travail de Sarah Jones Weicksel sur le rôle de l'uniforme dans la transformation du statut d'esclaves afro-américains en soldats de l'Union pendant la Guerre civile en souligne l'importance [2014]. Ce pouvoir de métamorphose associé à l'habit repose sur la production d'images fortes, signifiant le redressement des corps, leur maîtrise, le partage de valeurs et de pratiques communes, et, *in fine*, l'appartenance à un collectif. La pratique du défilé redouble cette incorporation de la personne dans un collectif, où le port de l'uniforme participe à sa manifestation publique [Poussin, 2018]. Pour les Arlésiennes, cette pratique du défilé représente la majorité des sorties costumées. Et si l'enjeu est bien de se différencier grâce à son costume, celui-ci bâtit néanmoins une silhouette typique et induit des attitudes et présentations de soi communes. De plus, il exprime l'adhésion à une certaine représentation du passé ainsi que le partage du souci de la transmission et de la valorisation d'une identité régionale. Aussi, il me paraît important, pour discuter de la place du costume dans le récit autobiographique des Arlésiennes, de le replacer dans cet ensemble plus vaste des costumes signifiant un *engagement* personnel dans une construction collective préexistante, doublé de l'intégration dans cette communauté.

Nombres d'Arlésiennes me disaient ne pas “avoir eu le choix” de se costumer. Si ce constat est toujours énoncé le sourire aux lèvres, il témoigne néanmoins de l'inscription précoce du costume dans la vie de celles qui le portent : il leur était, tout simplement, *destiné*. Nous retrouvons ici l'évidence véhiculée par l'idée d'un apprentissage “naturel” du costume évoqué plus haut et renforcée par la transmission intrafamiliale : le parcours de l'Arlésienne en costume ne saurait se questionner, car il serait tracé dès la naissance. L'épaisseur de la trajectoire d'apprentissage se trouve ici aplatie, lissée par l'imaginaire associé à la destinée et donnant ainsi naissance à « un artefact socialement irréprochable » [Bourdieu, 1986 : 71], à savoir le récit décrivant le parcours typique de la jeune fille, marqué par ses changements de statuts (petite fille, Mireille*, Arlésienne) prévus par la tradition et sanctionnés par les changements de coiffes et costumes. La notion de carrière, telle qu'elle est présentée par Muriel Darmon dans la lignée de l'École de Chicago [2008] permet en ce sens de penser la trajectoire des jeunes Arlésiennes, prises à la fois dans les modèles familiaux et dans les cadres prévus par “le monde de la tradition”, tout en élaborant au fil de leur parcours leur propre rapport au costume. La carrière qualifie non seulement une trajectoire individuelle, mais en affirme également le caractère graduel, la progression. Celle-ci est étroitement liée au discours rétrospectif, donnant du sens aux actions, choix, tactiques que chacune a pu effectuer. Elle met en lumière, enfin,

l'étroite intrication entre le parcours de vie et les événements plus larges (contraintes, reconnaissance, récompenses). Le cheminement personnel des Arlésiennes est encadré par des fêtes marquantes : la petite fille quitte son bonnet d'enfant pour devenir Mireille entre 7 et 9 ans, avant de porter le ruban de femme à 17 ans. La coiffe symbolise un statut officiel, une évolution dans le costume tandis qu'elle marque durablement sa détentrice, qui l'intègre à son récit biographique. Ces cérémonies sont décrites dans la presse comme dans les discours officiels qui les introduisent comme des « rites de passages ».

Ces célébrations, *Fèsto Vierginenco* et *Mireieto*, se répondent et se complètent. Elles permettent d'affirmer la solidarité des "gens du costume", présentés comme porteurs de valeurs fortes et faisant face au « désintérêt, voire [au] rejet, des manifestations traditionnelles par les autres acteurs culturels et les nouveaux habitants de la cité arlésienne alors même que les groupes folkloriques n'ont jamais été aussi nombreux » [Séréna-Allier, 2022 : 16]. Ainsi, les célébrations publiques et plus particulièrement celles destinées à agréger des jeunes filles à la faveur d'une célébration, sont l'occasion de manifester l'étendue et l'unité de la communauté des "gens du costume". Pourtant la mise en avant des petites filles et des jeunes filles, entourées de leurs parrains et marraines, participe à manifester une certaine continuité et de la reproduction du collectif.

L'initiation des jeunes filles est à ce titre un élément majeur de la mise en scène de l'unité du "monde de la tradition", tandis qu'elle marque des seuils importants dans la « carrière » de celles qui les vivent. Les Arlésiennes, comme nous le verrons ci-dessous, utilisent spontanément le terme d'initiation, ou de rite d'initiation, pour désigner *Mireieto* et *Fèsto Vierginenco*. Arnold Van Gennep, dans son étude dédiée aux rites de passage – auxquels appartiennent les initiations – souligne que ceux-ci sont destinés à marquer la transition d'un état social à un autre, et caractérisés par leur structure ternaire. Trois phases, d'importance variée selon les rituels, le constituent : la séparation avec le groupe et sa vie antérieure ; la marge (aussi dite liminarité) qui est une phase de transition et de transformation ; et enfin l'agrégation, où l'initié regagne la communauté sous son nouveau statut ou sa nouvelle identité [Van Gennep, 2011]. Il serait possible de considérer le temps de l'habillage, dans l'intimité du domicile et entourée d'Arlésiennes proches comme la mère et la marraine, comme une forme de séparation, temps où la fille se découvre pour la première fois parée de sa nouvelle coiffe. De même, le temps du défilé, où les Mireillettes et les *Vierginenco* se donnent à voir en groupe aux autres membres de la communauté qui assistent à l'événement, pourrait correspondre à la seconde phase de l'initiation, tandis que la réintégration dans le collectif en tant que Mireille* ou

Arlésienne serait sanctionnée par la remise publique du diplôme, constituant une « désacralisation dénotée fréquemment par une cérémonie solennelle dans laquelle le formalisme social, particulièrement accusé, amorce le retour à la vie normale » [Pradelles de Latour, 2002].

Ce qui est certain, c'est que chez les *Mireieto* comme pour les *Vierginenco*, les fillettes et les jeunes femmes accèdent à un nouveau statut dans le costume. Les attentes de la communauté à leur égard se déplacent, tandis qu'un nouveau registre du féminin s'offre à elles, à l'instar des jeunes filles décrites par Yvonne Verdier passant l'hiver chez la couturière, qui accèdent ainsi au langage de la séduction par l'apprentissage de l'art de la parure [1979]. Mais, et c'est là le plus important, ces événements, dans les récits de celles qui les ont vécus comme pour celles qui n'y ont jamais eu accès, sont présentés comme un seuil, une étape importante et marquante de leur pratique costumière comme pour leur vie en général. Emma Gobin, Klaus Hamberger et Michael Houseman soulignent que le genre est un produit, au moins partiel, de l'expérience initiatique, plutôt qu'un critère d'accès à l'expérience [2021]. Il est possible de faire l'hypothèse que les cérémonies de prise de coiffe, en soulignant par le vêtement et la mise en scène du corps le passage d'un état à un autre (fillette à fille ; fille à jeune fille) et en encadrant ces passages par des processus d'apprentissages spécifiques et des rituels dédiés, participent à la construction d'une certaine représentation de ces statuts, une représentation encadrée par la tradition.

C'est dans les récits qui relatent ces cérémonies que cette hypothèse se confirme. Elles sont décrites en terme de continuité par les aînées, incarnant le renouvellement des générations d'Arlésiennes, dans un contexte où l'histoire du costume est marquée, pour les Arlésiennes les plus âgées, par une rupture de la transmission :

Je profite, aux côtés d'Henry et de sa sœur Madeleine, du repas offert par la Nation Gardianne suite à son assemblée générale. Nous sommes nombreux et nombreuses à avoir réservé une place dans le gymnase municipal transformé en salle de restaurant pour l'occasion. Comme à son habitude, David, qui m'a invitée à sa table, m'introduit auprès des deux autres Arlésiennes, costumées pour l'occasion. Il annonce que mon travail porte « sur la transmission des traditions dans les familles », et aussitôt le débat se lance, sans qu'il me soit permis d'ajouter quoique ce soit. Noëlle précise aussitôt, comme pour rappeler le caractère exclusivement féminin du costume : « De mère en fille ». Laurette, à sa gauche, nuance aussitôt : « Enfin, maintenant, parce que nous, on n'a pas connu ça. ».

Journal de terrain, 20/03/2016

Laurette (retraîtée, 63 ans) et Noëlle (salariée, 47 ans) ont commencé à se costumer grâce à l'association de leur village : Noëlle a été poussée par sa fille, mais aussi par sa voisine Laurette, qui se costumaient toutes deux avant elle. Noëlle a donc appris le costume sur le tard, mais les

deux amies prenaient, au moment de notre rencontre, très à cœur leur rôle auprès de la jeunesse. Noëlle coiffait et habillait sa fille de 16 ans, tandis que Laurette s'occupait activement de ses petits-enfants : le dernier, tout juste âgé de 18 mois, avait défilé la vieille à ses côtés, dans une poussette d'époque. Ses filles, en revanche, ne se costumaient plus, par manque d'intérêt selon elle. Mais elle précisait aussitôt : elles ne se costumaient plus, sauf pour la fête votive du village, qui est "obligatoire". La fille de Noëlle, de son côté, était très attachée aux grandes étapes du costume : elle a catégoriquement refusé de porter le ruban avant la cérémonie consacrée aux Saintes-Maries-de-la-Mer, même lorsqu'elle a accompagné sa mère et le reste du groupe folklorique en Allemagne pour fêter le jumelage de leur village. Laurette et Noëlle expliquaient cet attachement nouveau à ces traditions : "c'est un truc initiatique, comme dans les civilisations". Mais pour Laurette, ces étapes sont nouvelles : de son temps, on portait le ruban sans besoin de cérémonie. Pour ces femmes, les savoirs autour du costume ont été perdus au fil des générations. Elles ont dû se former par elles-mêmes, parfois sur le tard comme Noëlle, parfois après avoir porté le costume jeune mais sans l'avoir jamais vraiment appris, comme Violette, Brigitte ou Laurette. Cependant, pour ces trois Arlésiennes, le costume est devenu aujourd'hui un enjeu de transmission et elles s'attachent à former et accompagner les plus jeunes aux grandes cérémonies qui jalonnent leur parcours.

Il ne faut pas sous-estimer l'importance de ces traditions nouvelles pour les plus jeunes, et, par ricochet, pour les aînées qui les accompagnent : par l'entremise des *Mireieto* et des *Fèsto Vierginenco*, c'est la destinée personnelle qui se trouve associée à la trajectoire de la jeune fille en costume. La cérémonie des Mireillettes, *Li Mireito* en provençal, a été créée pour la première fois en 2010, à l'instigation de Magali Jonin, Demoiselle d'honneur de la Reine de 1984 à 1987. En effet, à cette époque, la *Fèsto Vierginenco* était la seule cérémonie à destination des jeunes filles : elles devaient donc patienter jusqu'à leurs 15 ans, ce qui pouvait parfois paraître long pour les plus jeunes. Dans pareil contexte, pourquoi ne pas marquer l'abandon du bonnet au profit des cornettes, la coiffe dite de Mireille ? Dominique Sérèna-Allier, alors conservateur au Museon Arlaten, me confiait que cette idée, à l'époque, lui avait paru s'inscrire parfaitement dans la lignée des *Fèsto Vierginenco*. Il s'agirait d'"inventer une tradition", pour reprendre les mots de Dominique Sérèna-Allier (qui se réfère à Hobsbawm), en inscrivant chaque année les noms des petites Mireilles sur un registre conservé au musée. Les fillettes reçoivent une formation en amont, car « être élégante en Arlésienne cela s'apprend : c'est une initiation lente et exaltante »¹⁴⁵ d'après l'association Festiv'Arles. Ainsi, elles assistent à des « ateliers ludiques

¹⁴⁵ <http://comitedesfetes-arles.com/c%C3%A9r%C3%A9monie-de-prise-de-coiffe/>, consultée le 23/11/2022.

et culturels, animés par des connaisseurs passionnés de la *culturo nostro*¹⁴⁶ : le costume, les santons, les treize desserts, visites et bricolages »¹⁴⁷. Quelques notions sur le costume, un moment privilégié avec les membres du règne, une visite du Museon Arlaten, et même un petit ouvrage de couture (en 2018, elles ont pu réaliser un coussin à aiguilles en compagnie de la Reine) : ces ateliers ne se substituent pas à un apprentissage au sein des groupes ou auprès des familles, mais ils permettent aux fillettes de s'initier aux principaux éléments de la culture arlésienne. L'apprentissage de la culture régionale et de savoir-faire technique propre au costume se rencontrent déjà chez les Mireillettes, mais sont passés sous silence, au profit d'un autre aspect de la fête, comme l'exprimait à la presse locale Magali Jonin :

« C'est un rite de passage, une façon de sortir de la petite enfance pour passer à la grande enfance. La prise de cravate permet de marquer ce moment et de formaliser cette transmission. »¹⁴⁸

Depuis 2010, les petites filles âgées de 7 à 10 ans ont donc leur “rite de passage”, pour reprendre l'expression des initiateurs de cette tradition nouvelle [Sérèna-Allier, 2022], qui consacre leur changement de coiffe. Comme le relève Dominique Sérèna-Allier, cette invention de la tradition [Hobsbawm et Ranger, 1993] complète « d'autres cérémonies autour du costume, signe emblématique de l'identité régionale » [*Ibid.*]. Convoquant l'image de la célèbre héroïne imaginée en 1859 par Frédéric Mistral pour son œuvre éponyme, le costume des fillettes ne le reprend pourtant qu'imparfaitement : le ruban de velours ne leur sera accessible qu'à partir de leurs quinze ans. Pour l'heure, les fillettes, accompagnées de leurs parrains ou marraines de costume et sous le regard de la Reine d'Arles, de ses Demoiselles d'honneur ainsi que de nombreuses personnalités politiques locales et du monde de la tradition, reçoivent un diplôme nominatif ainsi qu'un santon-souvenir.

« Puis, sur la scène de la salle, dans un geste d'adieu minutieusement chorégraphié, les Mireillettes délaissent, symboliquement en langue provençale, leur béguin enfantin pour adopter la coiffure torsadée retenue sur le sommet de la tête par une étoffe nouée, ainsi qu'un fichu plissé et une jupe froncée. » [*Ibid.*]

¹⁴⁶ « notre culture » en provençal.

¹⁴⁷ <http://www.festivarles.com/les-ateliers.html>, consultée le 23/11/2022.

¹⁴⁸ Cité dans « La grande fête des Mireieto », Christophe Vial, *La Provence*, 12/12/2011, <https://www.laprovence.com/article/edition-arles/1500294/la-grande-fete-des-mireieto.html>, consultée le 23/11/2022.

Les Mireillettes sortent alors dans les rues de la ville, le cortège rejoignant la statue de Frédéric Mistral située sur la place du Forum. C'est sous la supervision symbolique de celui qui était surnommé le "parrain du costume" que le registre mentionnant les noms des petites filles ainsi que celui de leurs parrains et marraines est remis au Museon Arlaten, où il sera conservé jusqu'à l'année suivante. La célébration, « pétrie de références et de gestes symboliques connus de la plupart des participants » [*Ibid.*] se poursuit dans l'espace public au son des galoubets-tambourins. Cette fête, imaginée par une ancienne Demoiselle d'honneur largement versée dans les traditions provençales est mise en œuvre par Festiv'Arles, association héritière du Comité des Fêtes d'Arles, fondé en 1922 (qui coordonne notamment aujourd'hui l'élection de la Reine). Elle fait largement et volontairement écho à la *Fèsto Vierginenco*, créée en 1903 par Frédéric Mistral et destinée à célébrer la prise du ruban de velours par les jeunes filles, âgées de quinze à dix-sept ans. En voici le programme pour l'édition 2023 :

09h30 : Accueil des jeunes filles et de leurs marraines
 10h30 : Messe en *Lengo nostro* (à l'Eglise)
 12h15 : Abrivado, manade* Aubanel-Baroncelli. Départ du Pont du Galoubet, route de Cacharel, arrivée aux Arènes.
 12h30 : Aux arènes, bénédiction des taureaux, juments et poulains puis présentation des jeunes filles
 16h30 : Défilé en ville et hommage à la statue de Mireille avec 500 participants en costume. Départ et arrivée aux Arènes,
 17h00 : Aux arènes, spectacle de tradition avec : danses provençales, jeux de gardians*, abrivado en piste, remise des diplômes et en clôture, grande farandole.
 19h30 : *Roussataïo*¹⁴⁹ (transhumance des juments et poulains). Départ et arrivée au Bouvaù d'Aubanel, route de Cacharel.¹⁵⁰

En 2019, le programme était sensiblement le même : seules les manades* mobilisées pour les festivités différaient. La messe en provençal, les animations taurines, l'hommage à Mireille et la bénédiction dans les arènes demeurent les éléments incontournables de cette fête, créée par Frédéric Mistral.

Un défilé marque dans les deux cas le caractère public de l'engagement pris le jour de la cérémonie de continuer à porter le costume pour le faire vivre. Mais cela ne s'arrête pas là : la préparation du costume, en amont, est bien souvent prétexte à l'acquisition de nouvelles techniques. Elles sont principalement de trois sortes : la couture, l'esthétique et la coiffure.

Pour la fête du costume, à Arles, je rencontre Marilyse et sa mère, Jeanne. Nous commençons à échanger des nouvelles, et nous sommes rapidement rejointes par Aline, qui est une amie de la

¹⁴⁹ Lâcher de juments suitées (accompagnées de leurs poulains) dans les rues d'une ville. Les bêtes sont généralement menées par des gardians ou des Arlésiennes à cheval.

¹⁵⁰ Programme des *Festo Vierginenco* (30 juillet 2023). <https://www.thegoodarles.com/good-time-agenda-sorties-et-evenements-pays-d-arles/festo-vierginenco-saintes-maries-de-la-mer/> consulté le 20/02/2024.

famille. Aline félicite immédiatement Marilyse pour son costume, qui est en Mireille : elle ne prend pourtant la coiffe officiellement qu'en décembre, mais elle n'a pas su résister. Jeanne est très fière : elle nous dit que sa fille s'amuse à jauger la coiffe des adultes, en contrôlant notamment la place du peigne. Aline la félicite : « C'est bien, ça rentre ! ». Mais ce n'est pas tout : Jeanne poursuit son récit : Marilyse a entrepris de conseiller la mère d'une amie à elle, qui s'entraîne à la coiffer en vue de la prise de coiffe : elle insiste sur la position du peigne, qui doit être à quatre doigts de la naissance des cheveux. Et le matin même, Marilyse voulait poser elle-même son peigne, trouvant que sa mère le posait trop en avant. Aline nuance : « Le truc c'est de le mettre là où ton crâne s'arrondit. Mais c'est bien ! ». Pour la cérémonie des Mireillettes, d'ailleurs, Marilyse posera son peigne seule. Nous l'encourageons, et Aline conclut : « Tu seras la première Mireillette de toute ma vie que je verrai se poser le peigne seule. La première ! ».

Journal de terrain, 1^{er} juillet 2018.

L'exemple de Marilyse est une exception : elle a abandonné son bonnet quelques mois avant la cérémonie officielle (qui se tient normalement en décembre), et elle était particulièrement enthousiaste à l'idée de pouvoir se préparer seule. Mais il demeure représentatif de l'état d'esprit de ces petites filles qui s'apprentent à vivre ce changement de coiffe : le costume du fameux jour était en préparation depuis longtemps déjà – une année – et l'attente se faisait longue. La hâte de la fillette, sa grande fierté à l'idée de devenir une Mireille et son ambition d'être la plus autonome s'expliquait en partie par l'enthousiasme de son entourage proche : sa mère, qui avait une petite entreprise d'artisanat d'art à domicile, était Arlésienne depuis sa plus tendre enfance. Son père, employé municipal, était un photographe du costume sur son temps libre. Aline, institutrice retraitée qui fréquentait le couple, était très érudite en matière de costume et accompagnait Marilyse dans son apprentissage. Aussi, la soif de la fillette se trouvait comblée par son entourage, qui la guidait et la conseillait avec joie. Mais il faut relever autre chose : Marilyse avait le sentiment de passer une véritable étape avec la cérémonie des Mireillettes. Aussi, elle s'y préparait avec application et a choisi aux côtés de sa mère les tissus qui composeraient son costume.

Le costume accompagnait véritablement la vie de Marilyse : en marquant son accès au statut de fille, puis de jeune femme, il épousait son évolution personnelle et rendait manifeste son changement de statut. De plus, chaque étape était marquée par l'acquisition de techniques nouvelles, à l'instar du Petit Chaperon rouge, héroïne du célèbre conte éponyme analysé par Yvonne Verdier. L'enfant, en effet, vit au cours de son périple un véritable parcours initiatique, et y est « instruite de son avenir féminin » [Verdier, 2014 : 17] au travers d'apprentissages techniques. Dans ce conte, la couture est « associée à la vie de jeune fille » [*Ibid.* : 17] : les petites Mireilles portent quant à elles leurs premières épingles pour ce grand jour, ce qui n'est pas sans modifier leurs habitudes corporelles. C'est ce que racontait Léa, 23 ans, étudiante en lettres, lorsqu'elle se remémorait ses premières cornettes :

Je me souviens que j'en avais envie, parce que c'est plus élégant. Et puis Justine [son aînée de deux années] elle l'avait. Mais par contre au niveau de la préparation j'avais moins envie. Parce que quand tu as le bonnet, tu n'as pas de coupe [spécifique pour le costume] à faire, ça ne sert à rien, par contre quand tu commences à voir qu'il faut te coiffer... En plus, quand, Papa et Maman prenaient plus de temps que quelqu'un qui faisait ça souvent, qui en trois secondes t'a costumée quoi. Des fois tu passes une heure le matin, tu te lèves c'est tôt. Ça aussi, c'est pareil : les défilés c'est le dimanche, tu te lèves tôt, t'as pas forcément envie quand tu es enfant de... Voilà. Et puis le costume de la Mireille tu peux moins bouger parce que tu as les épingles. D'un côté j'avais envie, parce que j'aimais bien, parce que ça faisait un peu plus féminine, pour des grands, mais en même temps au niveau, pour bouger c'était moins pratique.

Entretien, 10/03/2016

Léa regrettait en partie l'abandon du bonnet, car il lui permettait de jouer avec les garçons en marge des défilés. Les cornettes, en revanche, impliquaient de porter un fichu avec des épingles, et donc une perte de mobilité : elle devait alors rester près de ses parents pour éviter d'abîmer ses précieux vêtements. Cependant, elle se sentait déjà, à huit ans, plus "féminine" : cela restait selon elle un avantage, même si quelques sacrifices étaient exigés. D'ailleurs, malgré tout, Léa attendait impatiemment cette prise de coiffe, que sa sœur aînée avait obtenu avant elle. Elle voulait être une "grande" et le montrer fièrement. Juste tenue, patience, initiation à de nouvelles pratiques esthétiques, premiers travaux de couture : les petites filles franchissent cette étape en faisant leurs premiers pas dans le monde de la parure. Porter la coiffe de Mireille, c'est dire que l'on a grandi et que l'on pénètre petit à petit dans un monde présenté comme celui des femmes. Aussi, la prise de ruban en est l'accomplissement. La destinée personnelle est étroitement liée dans les discours à la destinée d'Arlésienne : une évolution calquée sur celle de son propre corps, que le costume épouse au plus près. Plus qu'une simple carrière, ce cheminement fait du costume le témoin de la vie de sa propriétaire, l'accompagne dans les grandes étapes qui la composent et détermine son comportement. Ainsi, il n'est guère étonnant que les plus passionnées le convoquent pour leurs mariages, anniversaires, enterrements de leurs proches ou baptêmes de leurs enfants, en vertu de sa capacité à accompagner au plus près sa propriétaire et à en refléter la destinée.

Danielle Rives, qui étudie les cérémonies de prise de voile qui se sont déroulées dans les monastères français du XV^e au XX^e siècles, nous offre quelques pistes de réflexions concernant les pratiques arlésiennes. En premier lieu, l'historienne relève que la grande stabilité des rituels destinés à marquer l'entrée dans un nouvel état, appelés tour à tour « recevoir l'habit », « offrir l'habit » ou encore « cérémonie de la prise de voile et de la profession », sont caractérisés par un script formellement établi. La prise d'habit réunit la postulante, sa famille, amis et protecteurs, ainsi que la communauté religieuse qui l'accueille, déployant un ensemble matériel et symbolique soigneusement formalisé :

« The ritual emphasizes the ceremony's immutability: posture, gestures, words, songs, and prayers all follow a strict and unchanging order. The highly scripted ritual seeks both to represent and to affirm the cohesion of the group, whose very existence is guaranteed by the unchanging nature of its practices. » [Rives, 2005]

Nous retrouvons ici l'idée, soulignée plus haut, que l'homogénéité et la continuité du collectif est à la fois une condition et le produit de ces festivités, à travers notamment la mise en scène le partage de pratiques communes. Dans le cadre des *Fèsto Vierginenco* et des *Mireieto*, cela va plus loin, puisque le dispositif symbolique qui accompagne l'événement prolonge cette image de continuité et d'immutabilité à travers le déroulement codifié du rituel, et cela même dans le cadre de « traditions inventées ». Les références au Félibrige, à Mistral, et plus largement à toute l'imagerie de la « Provence éternelle » participent à ce processus. De plus, comme le montre Danielle Rives à propos des prises de voile, c'est à travers le traitement symbolique du corps des novices que s'exprime leur changement d'identité. La postulante, en effet, fait son apparition dans l'église en robe de mariée accompagnée de ses proches, pour en sortir vêtue de noir. La seconde renonciation, après le vêtement, concerne la chevelure, considéré comme un instrument de la séduction féminine, qui peut être coupée ou brûlée. Nous voyons bien ici l'importance de la chevelure, qui peut exprimer le renoncement aux vanités du monde comme la possibilité d'accéder à un nouveau statut dans le cas des Arlésiennes. Car la coiffe de Mireillette nécessite une certaine longueur de cheveux, constituant d'ailleurs une des conditions d'accès au rituel. À l'instar du geste décrit plus haut de jeter son bonnet de petite fille, l'adoption de la nouvelle coiffe tend à naturaliser la relation entre chevelure et féminité, reprenant là des processus discursifs très courants en matière de mode, dont la communication (à travers les magazines de mode notamment) joue un rôle essentiel dans la construction des représentations du féminin [Kurkdjian, 2017].

Les Arlésiennes, en s'appropriant les significations symboliques déployées dans ces célébrations publiques, élaborent leur propre image de la pratique costumière, qu'elles lient alors à leur récit biographique. Aux étapes officielles, il faut ajouter celles, plus individuelles, qui témoignent d'une trajectoire d'apprentissage singulière et marquée par les rencontres, les surprises, les accidents, voire les ruptures. Garance en est un exemple typique. Fille d'une historienne du costume reconnue, elle me disait avoir dû redoubler d'efforts pour pouvoir évoluer dans le monde du costume, qu'elle désignait parfois comme "hostile", "violent", voire "pourri". Du fait de la réputation de sa mère, elle m'affirmait avoir été scrutée, surveillée à

chacune de ses sorties : le moindre faux-pas pouvait remettre en cause le statut maternel pour la communauté. Des mains qui ont tiré un ruban, soulevé une jupe pour compter des jupons ou vérifier une épingle, Garance me disait, amère, en avoir connu un grand nombre. Elle a dû, plus que les autres, apprendre vite et bien. Si au moment de notre rencontre sa maîtrise n'était plus à démontrer, son parcours demeurerait néanmoins émaillé de ruptures et de prises de distance. Elle égrainait, à titre de preuves, ses formations qui lui ont permis d'asseoir sa légitimité à prendre la parole et à former à son tour les Arlésiennes : des apprentissages auprès d'autres expertes du costume, mais aussi ses diplômes, et ses expériences professionnelles dans les coulisses d'un Opéra où elle fut costumière. Dans ce même récit, elle citait les moments de rupture, où elle a souhaité prendre de la distance avec le costume et ce statut d'experte, parfois trop lourd à porter. Elle s'est ainsi rasé la tête, afin de signifier publiquement sa sortie du costume, avant de s'y engager à nouveau dès que la longueur de sa chevelure fut suffisante. Les Arlésiennes "qui font la gueule et sont hautaines" n'incarnaient pas sa vision de la tradition, qu'elle s'efforçait de transmettre à travers les formations qu'elle proposait, ou les conseils qu'elle dispensait. C'est la somme de ces expériences qui façonnait, selon elle, sa vision du costume et de ce que devait représenter la tradition pour les personnes intérieures comme extérieures à la communauté.

Les « carrières d'Arlésiennes » sont ainsi marquées par un apprentissage permanent, sans cesse actualisé. La fréquentation des groupes folkloriques, les réseaux amicaux et l'accompagnement assidu des aînées permet l'apprentissage des normes caractérisant le costume dans un contexte d'échanges, de solidarité et d'affection. La participation aux défilés prolonge l'éducation des jeunes filles, qui découvrent de multiples interprétations personnelles du costume traditionnel. Par imprégnation, elles deviennent capables d'apprécier les réalisations de leurs comparses, et, à terme, de "jouer" à leur tour avec le costume, tout en élaborant un récit personnel de leurs trajectoires, de leurs pratiques, et, plus largement, de ce que doit dire la tradition.

2. Les jeunes filles

Les jeunes filles représentent une catégorie d'Arlésiennes singulière, qui cristallise ces enjeux d'élaboration d'un imaginaire commun du patrimoine. Régulièrement source d'inquiétude (car accusées de dénaturer le costume), de fierté (symbolisant la vitalité de la tradition), ou tout simplement au centre de l'attention pour assurer la "bonne" transmission, elles sont largement mises en avant au cours des défilés et événements publics. Parce qu'elles sont capables, par leur simple présence, de signifier la continuité et le renouvellement, elles ont pleinement leur place dans le subtil jeu d'échelles qui fonde la pratique costumière. De la transmission familiale, régionale, au motif plus large de l'apprentissage d'une bonne féminité dans un contexte moderne considéré par les Arlésiennes que j'ai pu rencontrer comme marqué par la perte (de valeurs, de sens, de savoir-faire), les jeunes filles apparaissent être un enjeu majeur dans l'imagerie traditionnelle.

Elles constituent en ce sens un motif régulièrement repris dans la poétique arlésienne. Je reprends ici la notion de poétique sociale telle qu'elle a été développée par Michael Herzfeld [1985] dans son ouvrage consacré à la construction de la masculinité dans le village crétois de Glendi. Il propose, en effet, de considérer que les discours comme les pratiques sont porteurs de sens (*meaning*), invitant ainsi à dissoudre les frontières entre les récits et les actions : il s'agit alors de comprendre, de manière fine, les propriétés et significations qui peuvent être lues par les acteurs dans toutes les formes du social. Les expériences apparaissent alors comme des significations partagées, tandis que se négocient de façon dynamique, sans cesse réinventées en fonction du contexte, les tensions entre différents niveaux d'appartenance.

Les jeunes filles, en tant que classe d'âge spécifique, étroitement surveillées et guidées dans leur apprentissage, doivent composer avec l'image de *l'Arlésienne*, iconique, intemporelle et figée dans sa prime jeunesse. Comment se caractérise, se construit et s'actualise cette icône ? Comment les jeunes filles négocient-elles avec celle-ci afin de concilier leurs différentes appartenances ? Enfin, comment parviennent-elles à produire leur propre interprétation de la tradition, en explorant les limites de la pratique costumière ?

Une figure littéraire

Chaque premier dimanche de juillet, les rues de la ville d'Arles bruissent, envahies par quelques 500 Arlésiennes, toutes ayant revêtu leurs plus beaux costumes de soie : cette journée

est présentée comme dédiée au raffinement, à l'élégance et à la beauté. La fête voit officiellement le jour en 1923, organisée par le Comité permanent des Fêtes d'Arles (futur Festiv'Arles), créé la même année. Cependant, elle est décrite comme issue des premières *Fèsto Vierginenco* organisées par Frédéric Mistral. C'est d'ailleurs dans ces termes que Festiv'Arles en raconte aujourd'hui les origines, rappelant que « les plus beaux et riches costumes sont de sortie tous les 1^{er} dimanche de juillet. », et qu'il s'agit d' « une tradition devenue Art » :

« On peut considérer que la Fête du Costume fait suite à la *Fèsto Vierginenco* créé en 1903 par Frédéric MISTRAL. Le poète et ses amis ayant décidé alors d'instaurer une manifestation marquante, afin de réaffirmer l'identité provençale et de fêter les très jeunes filles qui, refusant la mode Parisienne, prennent le Costume traditionnel pour la première fois et s'engagent à le maintenir vivant.

Si en 1903 la manifestation fut modeste, l'année suivante le 4 avril 1904 ayant écouté les paroles de MISTRAL expliquant que le Costume est pour les femmes du Pays d'Arles un élément incontournable de beauté et d'élégance, ce seront 400 jeunes filles qui, au théâtre antique, devant des milliers de spectateurs prennent l'engagement de porter le costume. De nos jours, la *Fèsto Vierginenco* est toujours célébrée le dernier dimanche de Juillet aux Saintes-Maries-de-la-Mer, grâce à *La Nacioun Gardiano*.

Cependant, depuis des décennies c'est la Fête du Costume qui réunit sous le chaud soleil de juillet devant les fières colonnes du théâtre antique et sur les gradins près d'un millier d'enfants, jeunes filles, femmes mais aussi hommes portant le costume traditionnel démontrant qu'en ces débuts du 3^{ème} millénaire la culture, la tradition, le costume sont toujours très vivants en Pays d'Arles. »¹⁵¹

Jennifer L. Michael retrace très bien, dans son mémoire [1995] la rhétorique déployée par Frédéric Mistral autour des jeunes filles et des qualités qu'il leur attribue : noblesse, inaccessibilité, dévotion, ordre, rationalité et pureté. Mais cette imagerie n'allait pas de soi avant les productions littéraires des félibres, bien au contraire :

« The nineteenth century Arlésienne had a reputation as a dangerous woman. She has known for her easy sexuality, an idea still voiced proverbially in the region : “Quand on dit à une Arlésienne de s'asseoir, elle se couche” [...]. The suggestion is that the Arlésiennes are all too ready to engage in sexual play or intercourse. At the same time, these women are said to be fickle, faithless, and cruel. The Arlésienne was the local analogy to the whore in the virgin – whore dichotomy that typifies the way women have long viewed in Mediterranean cultures [...] » [Michael, 1995 : 32]

Pour l'ethnologue américaine, il était donc nécessaire pour les félibres de produire une image alternative de l'Arlésienne, lui construisant grâce au costume « un corps souple, malléable,

¹⁵¹ <http://www.festivarles.com/la-fete-du-costume.html>, consultée le 7/03/2024.

ordonné et fermé » [*Ibid.* :34, ma traduction]. Ainsi Mistral et Charles-Roux insistent dans leurs écrits et discours sur la dévotion de l'Arlésienne pour son intérieur, son souci d'afficher toujours une mise impeccable, son dégoût pour le désordre et sa grande sélectivité en matière de galanterie. Mais il y a plus : Michael relève que l'Arlésienne n'est jamais représentée comme une mère par les félibres, mais qu'elle est plutôt incarnée par des jeunes filles :

« This might be because the messy bodily transformations associated with pregnancy are incompatible with the rigid and elegant lines of the costume »
[*Ibid.* : 85]

Mistral, de son côté, est décrit comme « fasciné, hanté par cet idéal de pureté, de candeur, de fleur frais éclore qu'incarne la femme à son aurore » [Dévoluy, 2010 : 4]. Le point d'orgue de cette réhabilitation de l'Arlésienne semble être Mireille, l'héroïne du roman éponyme imaginée par Mistral, qui incarne, du haut de ses quinze ans, l'idéal félibréen. La jeune fille parle le provençal, porte le costume, elle se distingue par sa grande beauté, sa piété et sa grandeur d'âme :

« In this poem, Mistral casts himself in the role of God the creator, and Miréio as the Christ » [Michael, 1995 :87].

Mais si Mireille, en son époque, incarnait la femme idéale pour redorer une Provence en perdition, comme l'écrit Michael, comment les Arlésiennes d'aujourd'hui s'approprient-elles cette image ? Et, surtout, quels sont les enjeux contemporains qui accompagnent cette figure de la jeune fille ? Car il n'est pas anodin de choisir l'image d'une jeune fille d'une quinzaine d'années pour incarner une certaine *féminité idéale* présentée en contexte traditionnel. Cette incarnation est supposée être remarquable à la fois pour sa beauté, sa capacité de séduction, et la pureté associée à sa jeunesse est redoublée par le choix de couleurs claires pour la vêtir.

Tout d'abord, il faut garder à l'esprit que « le temps des jeunes filles » est un temps difficile à appréhender pour les sciences sociales, du fait de son caractère labile selon les époques, les sociétés ou les classes sociales. Car si cette catégorie ne va pas de soi, c'est qu'elle est le fruit de changements sociaux relativement récents en Occident (elle est très peu usitée avant la fin du XVIII^e siècle), et dans la plupart des cas réservée aux élites [Knibiehler, 1996, 2012]. Cependant, on constate que si les jeunes filles n'apparaissent pas constituer une classe d'âge formellement identifiée et stabilisée, une figure archétypale émerge au XVI^e siècle en France, en raison du recul de l'âge au mariage [Knibiehler *et al.*, 1983]. Cette période de la vie

individuelle peut être cependant appréhendée comme transitoire, menant « des rives de l'enfance à cette du mariage », magnifiant « d'une part, l'état virginal, de l'autre, la menstruation et la virtualité de la procréation » [Houbre, 1996]. Avec l'émergence des jeunes filles apparaît un « personnage », caractérisé par son potentiel sexuel inaccessible et façonné par les « fantasmes masculins » [Knibiehler *et al.*, 1983].

Frédéric Mistral, en créant les *Fèsto Vierginenco*, s'inscrit directement dans cet imaginaire : ces fêtes, qu'il veut « parthéniennes », ont pour objectif d'affilier dans un même temps les *chato* arlésiennes au passé antique et au territoire. Le discours qu'il prononce dans le Théâtre Antique, en 1904, au public venu célébrer les jeunes filles venues prendre la coiffe de velours, est à ce titre éloquent :

« Mai la bèuta di chato, de nosti chato, ô Arlaten, se capito inmourtalo. E vieu, après tant d'an e de revoulunado, lou sang de la Prouvènço, toujours regisclo pur e ravoï e alègre. E de même que vesèn, sus li viei barri en rouïno, espeli au printèm, touto meno de flour, de garanié, de roumarin et de roso feroujo, de même chasco annado, dins noste terrado vesèn uno espelido de fresco e belli chato que dou pais soun l'ournamen e soun l'amour e soun la joïo ! »¹⁵² [Charles-Roux, 1909 : 236]

Mistral compose également, en l'honneur de l'événement, une cantate :

« Chantons la gloire — et l'honneur du pays — et sa parure — qui de tous fait la joie : — les filles de quinze ans, — c'est le feu de saint Jean — qui brille sur les cimes — et éclaire alentour.
« O souveraines — d'un peuple renaissant, — vous êtes les prêtresses — de la Fête de Dieu : — Chapelle en fichus blancs — et cheveux galamment troussés — sont les royaux symboles — de votre belle allure. » [*Ibid.* : 238]

Associées à l'innocence, à la joie, les jeunes filles sont au XIX^e siècle également considérées, dans l'intimité familiale, comme le dépositaire de la tendresse paternelle en vertu, justement, de ces qualités qu'elles répandent dans leur foyer [Knibiehler *et al.*, 1983]. Lorsque Mistral appelle les jeunes Arlésiennes à porter le costume de leurs mères, c'est aussi pour pousser

¹⁵² « Mais la beauté des jeunes filles, de nos jeunes filles, ô Arlésiens, se trouve immortelle. Et vif, après tant d'années et de tourbillonnements, le sang de la Provence, toujours rejaillit pur et ravivé et gai. Et de même que nous voyons, sur les vieux remparts en ruine, fleurir au printemps, tout genre de fleurs, de giroflée, de romarin et de rose sauvage, de même chaque année, dans notre terre nous voyons une éclosion de fraîches et belles jeunes filles qui ne notre pays sont l'ornement et sont l'amour et sont la joie ! » [ma traduction]

celles-ci à épouser des hommes du cru plutôt que des « messieurs » venus d'ailleurs, afin de protéger le mode de vie régional [Michael, 1995]. Elles sont alors décrites comme gardiennes de la famille car garantes de son bon fonctionnement, de la continuité de la coutume et de son intimité. L'importance de leur virginité et de l'idéal de pureté qui lui est associée fait à cette époque de la jeunesse féminine un symbole des promesses du futur. Mistral, prenant dans ses discours une posture paternelle à leur égard, voit dans les *chato* costumées le signe du renouveau arlésien, qu'il entend guider dans et par le costume. Ici, le primat normatif de la sexualité (valorisée car hétérosexuelle et contrôlée, voire ici dans le cas des jeunes filles considérée comme inexistante et en devenir) participe à élaborer l'image d'une féminité idéale, un modèle à suivre aussi bien en matière de vêtue qu'en terme de comportements à adopter.

Les *Fèsto Vierginenco* et la "confirmation" qui a lieu le jour de la Fête du costume, un an plus tard, se font face et se répondent aujourd'hui. Les Arlésiennes se sont appropriées ces célébrations, en déployant une esthétique qui s'appuie en partie sur la construction mistralienne. L'obligation de porter un costume simple, de coton, et un ruban bleu marine fait ici écho aux considérations de Garance autour de la "simplicité" qu'elle valorise chez ses benjamines. À l'instar des rosières célébrées à Nanterre [Segalen, 1982], la *Fèsto Vierginenco* reprend l'exaltation rousseauiste pour la pureté des mœurs campagnardes, opposant la modestie de ces filles à la corruption des fastes de la ville. Ce thème se fait d'ailleurs explicite au cours de l'office qui se tient le jour de la fête :

L'homélie se fait en provençal et en Français, dans une alternance rapide, mais sans aucune traduction. Le prêtre s'adresse aux « *poulido chato dou pays d'Arles* », « *poulido damisello* » [« belles jeunes filles du pays d'Arles », « belles demoiselles »]. Il commence son prêche par la mise en parallèle de l'épisode biblique de la multiplication des pains avec le gaspillage, en France, de 10 millions de tonnes de pain par an. Les chiffres s'enchaînent : 20 kilos de nourriture comestible jetée par an et par habitant, alors que d'autres souffrent de la faim. Il dénonce « l'égoïsme occidental », avant de revenir aux *vierginen* : « mais nous, on a 15 ans, qu'est-ce qu'on y peut ? », pourraient-elles lui répondre. Et puis, ce monde est l'œuvre de sa génération, pas la leur. Oui, « mais l'espoir ne meurt jamais », affirme le prêtre, et surtout pas pour les jeunes filles de quinze ans, qui peuvent rêver d'un monde plus respectueux de « notre terre nourricière ». Être Arlésienne, « à l'orée de [leur] vie » peut les aider à « bâtir ce monde » : « fortes de ces racines, il vous faut maintenant faire pousser les branches ». Elles sont, selon lui, les « gardiennes » de la culture, une culture qui « ne tient pas avec un fichu et des épingles », mais va au-delà. Elles prennent aujourd'hui un engagement public, celui de protéger cette culture, devant « les touristes qui sont évidemment moins vêtus » qu'elles. Elles donnent ainsi à leurs parents et à leurs aïeux la « fierté paisible » de ceux qui savent que la relève est assurée. Car leur culture est nourrie d'un idéal, idéal qui manque cruellement aux autres, ainsi que de l'espérance propre à la foi. Après un détour pour évoquer ce que signifie être chrétien catholique aujourd'hui, le prêtre revient sur la perte de sens, le « vide » de l'époque moderne, qui selon lui épargnera les jeunes filles qui lui font face. En effet, leur dit-il, « Vous n'êtes pas comme les autres, ils sont tous en maillot de bain dehors. Vous n'êtes pas comme les autres à l'extérieur, ne le soyez pas à

l'intérieur ». Il les exhorte ainsi à « assumer » leur différence, une « richesse », leur « différence », dans une société qui « ne sait plus où elle en est ».

Journal de terrain, 29 /07/2018

La Fête du costume, présentée comme une continuité des *Fèsto Vierginenco*, rompt cependant en partie avec l'image de l'innocence, de la pureté et de la simplicité. La fête se déroule en ville et non plus dans le cadre champêtre de la Camargue, entre marais salants, élevages de taureaux et front de mer. Le Théâtre antique, le boulevard des Lices, les délicates sculptures du cloître Saint-Trophime et le parvis de la mairie remplacent ces paysages bucoliques. Il s'agit d'apparaître publiquement dans son premier costume de soie, qui doit donc être à la hauteur de l'événement, et cette journée laisse un souvenir marquant à celles qui l'ont vécue. Ainsi, alors que je travaille aux côtés d'Alice, durant un atelier de couture de la ville de T., celle-ci s'intéresse au costume que portera la fille de Bénédicte pour le 1^{ier} mai prochain :

Alice questionne Bénédicte sur la tenue de Maëlle, sa fille, qui a un an de moins qu'elle. Bénédicte travaille justement sur la jupe qu'elle aimerait porter, mais rencontre un problème au niveau de la ceinture : « ça plisse devant ». Tandis qu'Alice, couturière expérimentée, entreprend de lui montrer comment résoudre le problème, Bénédicte souffle, le sourire aux lèvres ; que « ça va finir comme ta mère, je vais la jeter ! ». Alice saisit immédiatement l'allusion, et me raconte alors que sa mère travaillait activement pour réaliser le costume qu'elle a porté pour sa « confirmation », non sans de nombreuses difficultés. Sous le coup de l'émotion, et après une énième discussion autour de la tenue, la mère excédée aurait envoyé le fichu au visage de sa fille en criant « Tu défileras en cotonnade ! ». Impensable pour une Fête du costume ! Tout a fini par rentrer dans l'ordre, mais cela est bien la preuve, me dit Alice, que la vie d'Arlésienne, « ça prend aux tripes ». D'ailleurs, continue-t-elle, certaines veulent brûler les étapes, et ce n'est pas bon : un mois avant sa propre prise de ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer, elle-même suppliait sa mère de lui poser la précieuse coiffe. Si cette dernière n'a jamais cédé aux demandes de sa fille, Alice se souvient qu'il était dur pour elle de se plier à la règle : ses copines plus âgées portaient déjà le ruban, et elle voulait marcher à leurs côtés. Mais elle est reconnaissante d'avoir été forcée d'attendre : certes, la lettre de motivation, obligatoire avant la cérémonie, est une « formalité », mais il est bon selon elle de marquer les étapes alors que le costume devient « un phénomène de mode ». De même, elle évoque celles qui prennent le ruban « tard », à « 25 ans » : « c'est la *Fèsto Vierginenco*, je ne vais pas te faire un dessin. C'est la pureté, c'est beau ! »

Journal de terrain, 2/04/2017

Le récit d'Alice reprenait les thématiques qui forment la toile de fond de la vie d'une jeune Arlésienne : l'enjeu central de la réalisation des nouveaux costumes, notamment ceux qui seront portés pour une cérémonie, l'importance des liens familiaux, et notamment maternels dans la bonne réalisation de sa carrière Arlésienne. *Fèsto Vierginenco* et Fête du costume se faisaient écho dans son discours : la « pureté » simple des *vierginen* répondait au faste des costumes de la « confirmation », démontrant la capacité des jeunes filles à manipuler les codes du costume d'apparat. Si l'importance de ces cérémonies pour les jeunes filles n'est plus à prouver, il apparaît, à la lumière des commentaires d'Alice, que celles-ci partagent l'imaginaire qui les

accompagne. L'idéal de "pureté" associé à la jeunesse est non seulement connu, mais apparaît aussi être une condition pour participer aux festivités : j'ai ainsi été témoin, à plusieurs reprises, de débats pour savoir si une jeune mère pouvait prendre son ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer. Or, la réponse n'était pas évidente : si l'Arlésienne avait l'âge requis, elle n'était, de tout évidence, pas vraiment une "*vierginenco*".

En 2018, les jeunes *vierginenco* sont au centre des attentions pour la Fête du costume : les jeunes filles ayant pris leur ruban l'année précédente aux Saintes-Maries-de-la-Mer sont célébrées, formant pour le défilé un cortège séparé des autres Arlésiennes :

Les *vierginenco* sortent de la mairie, et se positionnent par paires afin de former une longue file. Elles sont reconnaissables par leurs rubans de couleur à fond blanc, voire légèrement écus : des rubans dits « *vierginen* »*. À leur tête, la Reine d'Arles et ses Demoiselles d'honneur, qui, elles, montent en croupe avec des gardians*. Enfin, les groupes folkloriques ferment la marche, les Arlésiennes à pied se regroupant selon leurs affinités. De la mairie, le cortège remonte au Théâtre antique (la destination) en passant par le boulevard des Lices et son jardin.

Dans un virage à la sortie du jardin, un père et une mère attendent leur progéniture, appareil photo au poing :

« Moi, ma fille est en bleu. Où est la tienne ?

– Attends... Elle est...

– Mais tu ne la reconnais pas, ou quoi ?

– Ah si ! Attends ! Elle est en rouge. »

Une autre crie à une jeune fille qu'elle est « merveilleuse », et que « ça va bien se passer ». Le cortège doit s'arrêter au-dessus du jardin afin de déposer les membres du règne, qui descendent de cheval. La foule s'impatiente quelque peu alors que la pause s'éternise : un cheval a taché la jupe d'une Demoiselle d'honneur. Un homme en civil* se précipite aussitôt pour offrir son mouchoir, que l'on lui restitue à la fin de l'opération de nettoyage : « je vais l'encadrer », s'exclame-t-il avant de s'éloigner.

Il est 11 heures, et nous prenons place dans les gradins du Théâtre antique, tandis que le soleil brille bien haut au-dessus de nos têtes. La cérémonie durera jusqu'à 13h30, sans pause ni ombre : le public se retire petit à petit pour ne laisser qu'une vingtaine de spectateurs à la fin de la matinée¹⁵³, les autres abandonnant les travées vers des hospices plus frais. Les groupes ayant participé au défilé sont appelés tour à tour sur scène, les *vierginenco* ayant, cette année, la primauté des présentations officielles. Elles sont nommées une à une et généreusement applaudies. Le discours de Naïs Lesbros, en provençal, vient clôturer les festivités. Dans son costume blanc – sa prérogative en sa qualité de Reine d'Arles élue en 2017 – elle revient sur l'année écoulée et sur la façon dont sa charge l'a transformée en tant que Reine, mais aussi en tant que personne. Elle se félicite de la rencontre de ces « *chato* » (« jeunes filles ») : leurs sourires, leurs regards à son contact confirme, selon elle, qu'elles « sont notre avenir », « les ambassadrices de demain ». Naïs reprend alors la célèbre citation de Frédéric Mistral : « Car c'est vous autres, ô jeunes filles, qui êtes l'orgueil de notre race [...] ». Elles sont « notre Provence en fleur ». Le discours se poursuit, revenant sur les événements marquants de son année, les personnalités à remercier, et quelques considérations générales sur l'importance du métier d'agriculteur (son père était éleveur), mais aussi de rester soudées pour perpétuer les traditions. Puis, enfin, Naïs remercie avec émotion sa famille, tout particulièrement sa mère, et ses Demoiselles d'honneur. Le règne est une « aventure » qui ouvre sur le monde tout en prenant

¹⁵³ Pour cette raison, les festivités sont aujourd'hui décalées à l'après-midi : de trop nombreux malaises – dans le public comme chez les Arlésiennes – étaient dus à la forte chaleur.

conscience de l'importance de chaque élément de la culture arlésienne. La matinée se termine sur ces mots, tandis que les belles endimanchées, en petits groupes, s'éloignent pour aller déjeuner, non sans avoir fait quelques dernières photos dans ce décor prestigieux.

Journal de terrain, 1/07/2018

Le faste et la richesse des costumes de la Fête du costume contraste avec l'humilité des jeunes filles aux Saintes-Maries-de-la-Mer. Passant du coton à la soie, de la campagne à la ville, de la *roussataïo** dans les arènes à la scène du Théâtre antique, le changement de registre est complet. Aux côtés de leurs aînées durant la « *Fashion week arlésienne* », pour reprendre l'expression de Naïs Lesbros¹⁵⁴, les jeunes filles se prêtent au jeu de la recherche esthétique costumière dans des rapports agonistiques où l'objectif est d'être remarquée et de faire honneur à son groupe. L'enjeu devient alors, pour la génération qui les précède, de contrôler la bonne éducation de la jeunesse afin de garantir l'orthodoxie de leurs vêtements : leur engagement étant pris publiquement, il s'agit désormais d'en maîtriser les trajectoires.

L'historien Didier Lett relève qu'au Moyen Âge, les regards portés par les clercs sur les adolescentes, s'ils sont pluriels, placent cependant toujours leur corps au centre de leurs discours [1996]. L'adolescence s'étend à cette époque entre douze et dix-sept ans environ. Les jeunes filles sont, comme les petits enfants, réputées être des intermédiaires privilégiés entre Dieu et les hommes car capables de résister aux tentations du fait de leur état virginal. Didier Lett écrit :

« En revanche les “pucelles” se caractérisent toutes par une absence totale de personnalité. Elles sont des êtres passifs, instruments de la narration. »

[*Ibid.* :61]

Dans les fabliaux, contes courts et simples circulant au Moyen Âge, les adolescentes sont plutôt mobilisées comme une figure érotique, fondée sur le contraste entre leurs corps considérés comme attirants et leur méconnaissance en matière de séduction et de sexualité, décrite comme une « naïveté ». Cette sensualité associée aux jeunes filles, âgées d'une douzaine d'années, s'oppose à l'importance accordée à leur virginité dans les récits miraculeux, virginité qui se déplace de l'état physiologique à la valeur morale. Didier Lett souligne que la société chrétienne tout entière – contrôlée par les hommes – est réputée profiter de la présence en son sein de vierges chastes et vertueuses, participant ainsi à la préserver du désordre de la luxure féminine. La « vierge » ou la « pucelle », comme on la désigne alors, est un personnage en tension,

¹⁵⁴ Naïs Lesbros sur le plateau de l'émission « Ensemble c'est mieux ! » le 9 mai 2019 sur France 3 Provence-Alpes-Côte d'Azur.

caractérisé par son état virginal qui est à la fois le signe de son innocence, de sa naïveté et le fondement de sa sensualité. Ainsi, note Didier Lett :

« Dans la jeune fille, objet du discours clérical, déjà commencent à coexister Marie, Ève et Madeleine, c'est-à-dire la vierge, celle qui a causé la perte de l'humanité et, nouvelle promue au XII^e siècle, la pécheresse qui œuvre pour son rachat. » [*Ibid.* :69]

La figure de la jeune fille apparaît donc comme profondément ambivalente, mais toujours en tant que support des regards masculins. Si le Moyen Âge est aujourd'hui loin derrière nous, l'on peut facilement soutenir l'hypothèse que la figure de l'adolescente à la fois pure, naïve et dont le corps est érigé en objet de désir est toujours présente dans nos imaginaires. Nous voyons bien que comment son caractère transitoire fonde les regards posés sur elle, qui l'inscrivent ainsi dans un même temps dans le registre de l'enfance (donc de la pureté) et de la sexualité.

Être une jeune fille, être belle, être une Arlésienne : enjeux des regards contemporains

Les jeunes filles, aujourd'hui, ne sont pas tout à fait les naïves descendantes de la Vénus décrites par Mistral, qui seraient tout entières et seulement dévouées à la reproduction de la singularité régionale. Du côté de leurs aînées, au contraire, elles sont parfois réputées se lancer dans des innovations et recherches esthétiques malvenues. Elles sont décrites comme porteuses d'un nouveau souffle de vitalité pour le costume, mais aussi comme une menace potentielle pour son intégrité.

Prenons l'exemple des Reines d'Arles, qui, depuis 1930, sont choisies pour représenter la ville et ses environs. L'élection a lieu depuis 1930, largement inspirée des Reines du Félibriges, et, depuis 1978 (le règne d'Odile Pascal), les lauréates sont choisies pour une durée de trois ans. L'événement est organisé par l'association Festiv'Arles, qui gère également l'agenda des sorties du règne et assure sa communication. Voici un extrait du règlement, accessible sur leur site internet :

« Les candidates au titre de Reine d'Arles et de Demoiselles d'Honneur doivent être :
De nationalité française (extrait d'acte de naissance)
Nées à Arles, ou, si nées hors de la commune d'Arles, de parents natifs du Pays d'Arles ou d'ascendance du Pays d'Arles (extrait d'acte de naissance de ceux-ci).
Domiciliées à Arles ou dans le Pays d'Arles
Les candidatures devront être accompagnées d'une lettre de motivation manuscrite, d'un portrait en civil* et de plusieurs photos en pied, en costume d'Arlésienne.

Les candidates doivent être âgées de 18 ans au moins et de 24 ans au plus, le jour de l'élection. Elles doivent être célibataire et le rester pendant la durée du Règne. Elles doivent avoir la chevelure assez longue pour porter les coiffes d'Arlésienne.

Il sera tenu compte, pour la désignation des lauréates, de leur culture générale, de leurs connaissances en histoire et patrimoine arlésien, en littérature provençale, us et coutumes du Pays d'Arles et de la Provence en général. Elles devront par ailleurs maîtriser l'usage de la langue provençale, afin de savoir l'utiliser dans une conversation courante.

Les candidates devront démontrer qu'elles maîtrisent parfaitement la pratique de la coiffure et de l'habillement. Elles devront également démontrer leur capacité à minima à monter en croupe derrière un cavalier pour participer à une manifestation. »¹⁵⁵

Après avoir déposé leur dossier, les jeunes filles sont présentées à la presse, avant de se prêter à une série d'épreuves écrites et pratiques au terme desquelles une première sélection pourra en éliminer certaines. L'épreuve de coiffure est ainsi un incontournable pour s'assurer des connaissances de chacune, notamment les épreuves écrites qui testent les savoirs des candidates en matière de traditions, de langue provençale, mais aussi d'histoire régionale. Des formations sont organisées afin de préparer les jeunes filles à ces épreuves : visites du Museon Arlaten, de la ville d'Arles et de l'inévitable Théâtre antique, rencontres dans des manades*... Celles qui ont la chance d'être retenues à la présélection, qui a lieu le mois précédant l'élection, seront membres du règne : la Reine sera choisie parmi elles le 1^{er} mai au cours d'une épreuve orale finale, tandis que les autres seront ses Demoiselles d'honneur. Le jury, gardé secret jusqu'aux épreuves, est composé de personnalités locales, reconnues pour leurs compétences en matière de culture : journalistes régionaux, professionnels de musées, figures de savoir reconnues (comme Nicole Niel, par exemple) ...

¹⁵⁵ <https://reinedarles.com/index.php?id=18> consultée le 12/03/24.

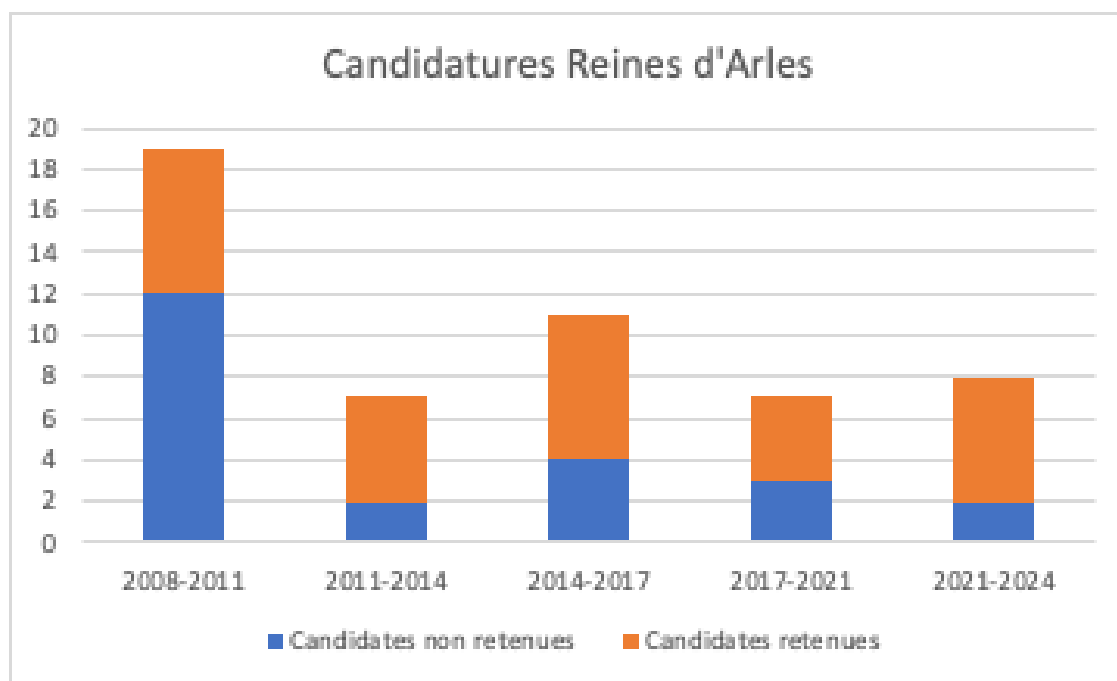


Figure 11- Évolution des candidatures pour le titre de Reine d'Arles

Le nombre de jeunes filles retirant un dossier pour candidater varie selon les années, mais semble être à la baisse depuis la fin du règne de Nathalie Chay, en 2008. En 2024, seulement 4 candidatures ont ainsi été annoncées, un nombre si bas que de nombreuses Arlésiennes se sont questionnées sur sa signification. La faute incomberait aux sorties trop nombreuses, à la trop grande pression sur les épaules des jeunes filles et aux critiques perpétuelles. Une ancienne Reine d'Arles s'appuie également sur l'argument du poids des attentes et de l'engagement que cette fonction exige désormais pour expliquer, sur le réseau social Facebook, le nombre dérisoire de candidates cette année :

Désolée, mais je fais partie de celles qui ne poussent pas les filles à se présenter. Et pourtant, j'ai soutenu quelques candidatures jusqu'au mandat actuel. Je suis une maman, de deux garçons certes, mais une maman avant tout. Je vois tout ce qui se passe dans cette jeunesse et surtout, le monde qui les attend. Je peux comprendre parfaitement que certaines filles renoncent. Il faut se montrer encore plus terre à terre aujourd'hui et dire les choses telles qu'elles le sont. La surenchère du costume, le monde de l'image et des réseaux sociaux ont gangréné notre milieu, et cette élection en particulier. Qu'est-ce que ce mandat va leur apporter par la suite ? Est-ce qu'il va leur permettre de « manger », une fois ces 3 années passées ? Nombreuses sont celles qui stoppent leurs études, se disant les reprendre et au final, ne les reprennent pas, par la suite... ou travailleront dans un métier qui n'était pas celui auquel elles se seraient destinées autrement. Beaucoup d'éléments entrent en jeu désormais, et certaines en ont bien pris conscience.

Posté le 31/12/2023

De plus, si l'élection de 2024 soulève de nombreuses tensions, c'est aussi parce que, selon Garance, les jeunes filles commenceraient dès l'année précédente et avant même que les

candidatures soient officielles à recevoir soutiens ou opposantes. C'était également l'avis de la mère d'une candidate potentielle, qui se fendait d'un long post, toujours sur le même réseau social, pour défendre sa fille :

[...] Ce monde du costume nous ne le connaissions pas vraiment [la mentalité] et ma fille est heureuse d'incarner une jeunesse qui perpétue les traditions.
 Seulement voilà, ce milieu est méchant, cruel et mesquin.
 Et je tiens à ce que ça se sache, car il n'y a pas meilleur moyen de dégoûter une jeune fille qui ne veut que partager sa fierté de porter le costume.
 Elle dérange beaucoup de monde, on lui reproche :
 - De faire de l'ombre aux autres
 - D'acheter ses tissus à la boutique « La couronne » [la boutique de l'actuelle Reine d'Arles dédiée au costume]
 - Des réflexions sur les bijoux / rubans / fichus / dentelles
 - Qu'il faudrait qu'elle redescende sur terre
 - Que si elle venait à se présenter elle partait avec une épine sous les pieds
 - Elle a reçu des messages méchant sur les réseaux
 Et j'en passe car la liste serait longue !!!
 Mais elle travaille pour se payer toutes ses choses elle a beaucoup de mérite de s'investir financièrement dans toutes ses pièces et bijoux qui au fil du temps on atteint des prix de folie !
 Et c'est absolument lamentable de faire pleurer ma fille dans les arènes d'Arles pour le 1er mai pour la fête des gardians* ou bien le 2 juillet pour la fête du costume.
 C'est désolant, d'une méchanceté gratuite, certainement de la jalousie qui ne devrait pas être.
 Malgré tout elle a quand même des personnes qui la soutiennent et qui lui ont donné l'amour du costume de le porter avec fierté, élégance et modestie. [...]

Posté le 10/07/2023

La jeune fille ne s'est finalement pas présentée, mais a reçu de nombreux soutiens sur les réseaux sociaux pour dénoncer la "jalousie" de certaines et, plus largement, "la méchanceté" du milieu. Des groupes dédiés sur Facebook (par lesquels passent de nombreuses informations) ont relayé ce message, ou ont décidé "d'inonder" le réseau social de photographies de cette jeune fille en costume afin de montrer leur soutien. Car, comme me l'affirmait Nicole Niel, "les années d'élection, c'est la folie" : chaque faction aurait sa prétendante favorite et la pousserait au détriment des autres. L'élection semble cristalliser ici de nombreuses attentes envers la jeunesse, la capacité des jeunes filles à incarner et représenter "le monde de la tradition" et à en montrer la vigueur. La passion, l'engagement et la modestie se posent en valeurs reines, s'opposant au jugement, au narcissisme et à l'entre-soi. La multiplication de ces prises de paroles, élogieuses ou critiques, dans le débat public pointe l'importance que revêt ce titre honorifique pour les Arlésiennes et l'enjeu du choix de la bonne jeune fille pour les représenter.

S'intéresser aux récits que les Arlésiennes font des candidatures et des contextes d'énonciation permet ainsi de dévoiler les tensions à l'œuvre au cours de cette élection. Devant faire front et produire un discours unifié sur ce qui fait la tradition, les jeunes filles sont

également associées à une famille, à un groupe folklorique, parfois même plusieurs, et à un territoire (Arles, un village, la Camargue, les Alpilles...). Amélie Laugier, candidate à l'élection 2024 déclarait ainsi à la presse :

« J'ai grandi bercée par la poésie des fleurs et les différentes coupes de foin qui, comme le costume d'Arles, rythment les saisons. Mon souhait le plus cher est de participer au rayonnement d'Arles et du Pays d'Arles en devenant une de ses ambassadrices. C'est avec l'envie de partager, d'apprendre et de transmettre que je me présente à l'élection de la 25ème Reine d'Arles et de ses Demoiselles d'honneur. » ¹⁵⁶

Amélie travaillait dans le magasin de fleurs familial, et, à 22 ans, étudiait en alternance dans un master Stratégie d'entreprise. Comme les reines précédentes, elle mobilisait son expérience précoce du costume et son amour pour le territoire comme preuve et explication de son attachement à la tradition. L'objectif, par ces prises de paroles destinées aux médias, était bien d'offrir une vision idéale du patrimoine, qui fait corps et rassemble. Être Arlésienne semble alors un parcours évident, qui ne saurait se questionner et la participation à l'élection un engagement pour sa promotion. Les messages postés sur les réseaux sociaux, eux, s'attachent à rappeler l'importance de cette unité, tout en contestant son existence actuelle : contre des intérêts personnels, il faut rappeler ce qui doit compter. Colleen Ballerino Cohen et Richard Wilk soulignent que les compétitions de beauté sont l'occasion de manifester les valeurs morales d'une communauté, dans un contexte mondial où « établir, revendiquer et maintenir l'identité locale et la culture sont de plus en plus importants » [1996 : 2, ma traduction]. En effet, ces concours ne sont pas simplement l'occasion d'élire une reine incarnant une version idéalisée de la féminité, mais participent également à ouvrir des espaces de négociation de ces standards, expliquant ainsi leur succès croissant. Dans les concours où, comme pour l'élection de la Reine d'Arles, la beauté est associée à des valeurs culturelles fermement revendiquées, cette négociation devient alors un enjeu majeur pour la communauté.

Car la Reine d'Arles, une fois élue, est supposée insuffler sa "marque", son interprétation du costume, qui sera reprise par les autres jeunes filles pour lesquelles elle donne le ton. Mandy Graillon, XXII^e Reine, était remarquée pour ses tenues luxueuses, ses talons hauts et ses armoires fournies en pièces anciennes. Naïs Lesbros, qui lui a succédé, s'est affirmée comme fille de berger, favorisant alors des tenues plus champêtres. Selon Violette, cette dernière Reine aurait permis un retour à des tenues plus abordables, voire plus "humbles". De

¹⁵⁶<https://arles.fr/actualites/qui-sera-la-25eme-reine-darles/#:~:text=Les%20quatre%20candidates%2C%20Faustine%20Bret,avoir%20%C3%A9t%C3%A9%20s%C3%A9lectionn%C3%A9es%20sur%20dossier>. Consultée le 12/03/24.

Camille Hotteman, qui règne de 2021 à 2024, ce sont ses “reconstitutions impeccables”, la “justesse” de ses costumes et le précis de ses plissages qu’il faudrait retenir selon Garance. Mais la Reine peut aussi insuffler des modes, ou marquer les esprits grâce à des coups d’éclat. L’exemple le plus frappant, toujours régulièrement rappelé, est celui d’Odile Pascal, qui a été Reine d’Arles de 1978 à 1981. Quelques années après son règne, elle décidait, avec la complicité et le concours de sa mère, de réaliser un costume inédit : un costume trois pièces (casaque*, fichu et jupe du même tissu), mais dont les teintes de la mousseline de soie variaient selon le nombre de couches de tissu superposées. Jouant sur l’aspect vaporeux de la matière, Odile Pascal est parvenue à créer une « apparition » qui impressionnait fortement Nicole Niel :

J'ai dit : « Oh ! Mon dieu Odile ! Tu vas t'attirer les foudres d'Arles sur la tête. » Elle a éclaté de rire, et puis elle me dit : « Mais je me sens Arlésienne ! - Mais tu es Arlésienne ! ». Ça a été un tollé, dans le petit milieu. Parce qu'elle avait tout en jaune. Le fichu, le fichu de gaze, mais il y avait une épaisseur de moins, donc ce n'était pas la même valeur, la jupe, l'êso* [la casaque], elle avait fait la totale. Ça c'est une hérésie. Oui, c'est une hérésie, ça ! Et elle était purement Arlésienne. Là tu avais l'essence même d'une Arlésienne. L'esprit du costume, c'est ça. Personne n'aurait pu dire le contraire [...], qu'elle était *caramentran**. Ce n'est pas possible de dire ça. Elle était l'essence de l'Arlésienne, je ne trouve pas d'autre mot.

Entretien du 12/10/2019

Odile Pascal a su innover, tout en restant “Arlésienne”. Pourtant, son costume n’a pas fait l’unanimité : Violette me glissait à son propos qu’il s’agissait pour elle d’une “horreur”. Dans le groupe dirigé par Danièle, l’avis était plus mesuré. En effet, si Odile a pu se permettre de réaliser une pareille composition, cela ne signifiait pas qu’il fallait l’imiter : le costume trois pièces serait uniquement possible “si vous avez un très beau tissu, que vous avez du goût, et que vous êtes la Reine”. Cependant, force est de constater que ce costume, qui a été porté durant les années 1980, fait toujours parler de lui aujourd’hui et reste spontanément mobilisé pour illustrer la liberté d’interprétation des Reines.

Néanmoins, il faut souligner que ce privilège est le fruit de négociations de longue haleine avec les aînées, qu’il faut savoir convaincre de sa virtuosité à manipuler les codes du costume. Garance, par exemple, m’expliquait qu’elle s’attachait à “aiguiller” les jeunes Reines, mais aussi – et surtout - “à leur faire lâcher leurs mauvaises habitudes”. Nicole Niel, elle aussi, prodiguait des conseils aux membres du règne selon leurs performances costumières précédentes. Elle a par exemple contacté la mère d’une Reine pour lui faire part de ses impressions quant à ses coiffures : les cheveux de la jeune fille avaient poussé et elle n’osait pas les couper, certes. Mais alors, il faudrait revoir son geste pour l’adapter à sa nouvelle longueur, car ses bandeaux* étaient trop bas dans sa nuque. Sous le regard constant de ses pairs, la Reine d’Arles apparaît dans un même temps comme le symbole de tout un territoire,

l'incarnation de l'idéal arlésien, mais elle demeure aussi, malgré cela, une jeune fille à surveiller. Reprenant l'adage qu'"il faut bien que jeunesse se fasse", Danièle regrettait que la charge honorifique soit aussi, pour les élues, un passe-droit qui justifierait des erreurs et les tentatives "à côté de la plaque". Ainsi, les jeunes filles semblent occuper, dans le monde du costume, une position ambivalente. Elles ne sont pas encore reconnues par leurs aînées comme tout à fait autonomes dans le costume, capables de l'interpréter avec justesse, mais elles participent néanmoins à sa réactualisation en repoussant ses limites, en explorant ses marges, et en proposant des interprétations nouvelles. Loin d'apparaître comme une simple icône d'un idéal de pureté féminin¹⁵⁷, elles semblent au contraire être particulièrement actives dans la redéfinition permanente des contours de ce qui fonde la "belle Arlésienne".

Ici encore, les jeunes filles apparaissent comme une classe d'âge en tension, au caractère transitoire. Cette tension est, avant toute chose, marquée par des représentations de rôles de genre en cours dans la société contemporaine qui sont réappropriés et déployés sous une forme réifiée dans le cadre traditionnel. Isabelle Clair, à propos des représentations genrées des relations amoureuses et de la sexualité chez les adolescents, montre bien que les attentes des pairs envers les comportements et discours sont polarisés. Aux filles, les sentiments et leur expression ; aux garçons la sexualité. Ainsi, dans le contexte hétéronormatif, « l'expérience amoureuse participe à la consolidation de la continuité entre sexe et genre » en dramatisant les relations entre les sexes [Clair, 2007]. Le respect – ou non – de ces représentations fonde la valeur des personnes sur le marché amoureux, tout en naturalisant les comportements attendus. Les jeunes filles, dans ce contexte, sont réputées avoir une sexualité forcément suspecte [Clair, 2012]. Dans le cadre costumier, les aînées identifient également la jeunesse comme une catégorie à risque. Elles participent donc activement et de façon rigoureuse au contrôle des tenues comme des comportements lors des événements, faisant ainsi émerger un stéréotype de la *bonne Arlésienne*. Si les relations amoureuses dans le "civil"* des jeunes filles (y compris les membres du règne) sont acceptées, elles ne doivent pas, cependant, être visibles dans le cadre du costume : les marques d'affection publiques sont ainsi considérées comme malvenues et déplacées. Les commentaires sur l'apparence des Arlésiennes sont bien accueillis et valorisés, mais ils doivent demeurer dans le domaine du jeu des regards et de l'emphase rhétorique : la sexualisation directe n'est pas tolérée, mais cela ne veut pas dire qu'elle serait inexistante. La sexualité des Arlésiennes demeure dans le terme du potentiel, de la disponibilité : elles sont

¹⁵⁷ Nous discuterons des liens entre identité régionale et genre au chapitre 8 « 2. L'Arlésienne et la Provence » en page 464.

valorisées comme support de regard, qui s'exprime en termes d'appréciation esthétique, mais qui serait de l'ordre de l'idéal, sans réalité concrète. Il s'agit donc d'une sexualisation qui ne dit pas son nom, abstraite, présentée comme relevant du domaine de l'esthète mais qui est vérité toujours latente : on parle des "formes" des jeunes filles, de leur "présence", de leur "chien", de leur "beauté". Henry, pour me vanter sa fille de 17 ans en costume, esquissait ainsi la forme de ses seins et de ses hanches (faisant un S avec ses mains), en affirmant qu'elle faisait "femme". Avant d'ajouter : "Mais, tu en as déjà vu une laide, toi ?" Si un père peut, dans le cadre du costume, parler de sa fille adolescente en ces termes, c'est que la séduction dont elle est supposée être porteuse n'est destinée à personne : il s'agirait d'un *effet* du costume. C'est en ce sens que l'on peut comprendre les discours, comme celui de Nicole Niel, décrivant l'Arlésienne comme porteuse d'une "aura" mettant les personnes non costumées à distance, ou celles qui, comme Emmanuelle, commerçante de 59 ans, notaient en riant que les épingles du fichu décourageaient les fâcheux à la recherche de contact, car "qui s'y frotte s'y pique". Ces précisions nous démontrent que l'Arlésienne en costume est valorisée lorsqu'elle exprime une sexualité inaccessible, mais qui se déploie toujours dans des termes hétéronormatifs à destination des regards masculins, et qui participe de fait à l'essentialisation des rôles féminins.

Les jeunes filles incarnent particulièrement bien cette tension. Dans un contexte où le costume exalte une féminité essentialisée et présentée comme idéale, la bascule du statut de fille à jeune fille signifie également l'entrée dans l'âge du commerce amoureux et de la séduction. Le contraste entre la simplicité des costumes de coton des *Fèsto Viergeenco*, portés pour la prise de ruban aux Saintes-Maries-de-la-Mer (en contexte de campagne bucolique) et le faste des soieries portées pour la Fête du costume, à Arles (la ville donc) une année plus tard redouble cette transition et marque d'autant plus fort ce changement de registre. Les *Vierginen* présentées au Théâtre antique ne sont plus associées à la naïveté, mais elles semblent définitivement entrées dans le temps de la séduction à l'instar des jeunes filles qui, ayant passé l'hiver chez la couturière, maîtrisent l'art de la parure et le langage des épingles, nécessaires à l'établissement de relations amoureuses [Verdier, 1979]. Aussi, mal contrôlées, les jeunes filles sont une source potentielle de désordre qu'il s'agirait de maîtriser. Leur vitalité est à la fois bénéfique pour le costume, qu'elles renouvellent et rafraîchissent, mais également une menace, car leur entrain pourrait le dénaturer.

Rapports entre les générations

Eva Carpigo et Helena Prado, dans leur introduction au numéro d'*Ethnologie française* « Pratiques esthétiques : partages, transmissions et socialités » [2023] relèvent le caractère fédérateur des pratiques esthétiques. L'embellissement de soi, ou l'entretien de l'apparence corporelle peuvent être appréhendés par leur aspect relationnel [Bartholeyns, 2011] manifestant l'appartenance ou l'adhésion à des groupes. Les jeunes filles du pays d'Arles, en poussant à leurs limites les codes de la vêtue traditionnelle, participent ainsi non seulement au déploiement d'une relation intime avec le costume, mais deviennent également une pièce essentielle du réseau des savoirs arlésiens. Suscitant commentaires, critiques ou admiration, leurs interprétations de la tradition permettent au collectif de se définir, de se reconnaître et de s'affirmer, le corps apparaissant ici comme un *médium* entre soi et le groupe [Le Breton *et al.*, 2017].

Les regards des Arlésiennes de tous âges sont tournés vers les jeunes filles, et notamment les membres du règne, attendant d'elles coups d'éclats, inspirations et incartades. Mises en avant, elles sont aussi critiquées par les plus anciennes pour leur recherche excessive de la beauté, leur désir de se montrer prenant le pas sur la tradition. Garance, au cours d'une formation, mettait ainsi en garde son auditoire :

Garance explique que si certaines « se permettent des bêtises », c'est qu'elles n'auraient plus leurs mères pour les regarder avant leur départ, pour leur dire « tu es habillée comme une pute, vas te changer ». L'assistance opine du chef en silence, et Garance continue : « Alors on se retrouve avec des talons aiguilles compensés, du rouge à lèvres rouge pétard ou une *èso** brodée ». Elle me dira, le soir, alors que nous rentrons de la formation, avoir sciemment visé une jeune Arlésienne dont les amies étaient présentes aujourd'hui, « parce que je veux que ça lui remonte aux oreilles ». Si Garance n'a pas cité de nom, elle est sûre que le message a été transmis : rien de méchant, selon elle, mais « il faut lui dire, et, si elle a des questions, j'y répondrai sans problème ! »

Journal de terrain, 17/11/2019

La jeune fille en question avait brodé son *èso** de feuilles d'olivier, en référence à la Fête des olives vertes que l'on célébrait le jour où elle portait ce costume. L'invention n'a pas trouvé grâce aux yeux de Garance. Celle-ci, pourtant, semblait aimer jouer avec les règles. Alors qu'un jour, elle me disait avoir porté une ceinture avec un costume en caraco (ce qui, en pays d'Arles, était alors inédit), elle ajoutait en riant : « Il y en a toujours eu, des originales ! J'en suis une. » De même, elle m'avait parlé avec beaucoup d'admiration d'une de ses amies qui, pour son mariage, avait brodé « toute la Camargue » sur sa jupe, y compris les fameux moustiques qui peuplent ses marais. La frontière semble donc extrêmement fine entre l'extravagance appréciée,

signe de son amour pour le costume et l'idée malvenue : les casaques* ne se brodent pas, c'est ainsi. Les jeunes filles, à la frontière entre l'apprentissage et l'autonomie, doivent donc être guidées et maintenues sur le bon chemin de la tradition. Cependant, chaque nouveauté implique une renégociation de ce que doit être, justement, la norme patrimoniale, et cela semble d'autant plus vrai si l'instigatrice est membre d'un règne.

Au cours d'une séance de l'atelier couture de la ville de T., la discussion s'était lancée sur la mode du coordonné. Danièle, la présidente, s'énervait quelque peu :

Dans la mode en civil*, qu'est-ce qu'elle dit Christina Cordoula ? Qu'il faut assortir la ceinture, les chaussures, le sac. Du coup les filles, elles veulent faire pareil en costume ! Une Reine avait fait la connerie d'assortir sa cravate* et son tablier. Tout le monde a voulu faire pareil ensuite. Moi j'aime bien, et la Reine l'a fait ! Et alors, si la Reine va se jeter d'un pont, on va faire pareil ?

Journal de terrain, 17/03/2018

L'avis des aînées sur les écarts de la jeunesse est rude, et parfois sans ambages. Cependant, elles regrettent en même temps l'uniformisation de la nouvelle génération : Nicole Niel, comme d'autres, affirmait par exemple que les jeunes seraient "toutes coiffées pareil". C'était aussi le cas d'Henriette Bon, qui a été Reine d'Arles de 1958 à 1962, alors qu'elle était âgée de 23 ans. L'ethnologue Florie Martel la questionnait sur sa vision actuelle du règne, à la suite de l'élection de Caroline Serre en 2008¹⁵⁸. Henriette Bon commençait par constater que l'élection serait aujourd'hui "plus sévère" qu'en son temps : à son époque, il n'y avait aucune présélection. Il suffisait alors de venir le 1^{er} mai et l'élection se faisait sur place, le jury sélectionnant celle qui avait la meilleure allure en costume. Aujourd'hui, les jeunes filles seraient plus sérieuses : elles viennent avec leurs notes individuelles et préparent chaque épreuve. Mais cela ne l'empêchait pas d'avoir des considérations plus prosaïques sur le physique de l'heureuse élue : Caroline était plutôt petite, et cela serait problématique car "une fille un peu grande, ça a plus d'allure". Selon Henriette, elle aurait été élue "parce qu'elle était Arlésienne", c'est-à-dire native d'Arles, ce qui selon certaines pourrait peser dans le choix du jury. Néanmoins, "ce n'est pas une *miss*, quand même" : le physique ne devrait pas être le seul critère. L'ancienne Demoiselle d'honneur trouvait d'ailleurs les jeunes filles contemporaines "un peu plus contestataires", "avec une personnalité un peu plus affirmée" qu'à son époque. Mais elle regrettait la nouvelle façon de se crêper les cheveux, une "folie" qu'elle n'appréciait pas particulièrement, et dont elle attribuait la maternité à une Reine d'Arles, Géraldine Barthélémy (1984-1987).

¹⁵⁸ « La quatrième reine d'Arles fait part de ses impressions en tant que membre du jury de la XX^e élection de la reine d'Arles », Arles, 13/11/2008, Florie Martel.

Les membres du règne doivent être jugées suffisamment érudites en matière de costume pour prétendre à cette charge honorifique. Si les plus anciennes gardent un œil songeur sur leurs pratiques esthétiques, les plus jeunes, au contraire, commentent avec enthousiasme les compositions savamment élaborées qu'elles aperçoivent au cours des défilés. Ainsi, alors que je défilait avec Léa, étudiante en Lettres de 23 ans se costumant depuis l'enfance, celle-ci admirait les membres du règne venues honorer le défilé de leur présence :

Léa souffle : « Il n'y a rien qui dépasse. Elles sont si belles ! » Chiffonnée par sa tenue, elle entreprend alors de replacer son fichu, qui selon elle « tombe trop sur les épaules ». Son habilleuse du jour, me dit-elle, qui est une connaissance de sa famille, n'a pas une très bonne réputation dans le milieu. Elles se sont « entraînées » à poser son costume plusieurs fois dans la semaine précédant le défilé, mais « ça ira bien comme ça ». Moi-même, à la vue de ces « beautés costumées », n'ai pas pu m'empêcher d'avoir un pincement au cœur à la vue de leurs coiffures impeccablement réalisées et de leur prestance en costume. À leur contact, en effet, il apparaissait bien que nous n'avions pas encore le coup de main et que nos tenues, pour lesquelles nous avions pourtant tant travaillé, semblaient subitement moins à propos.

Journal de terrain, 12/08/2018

Les jeunes filles qui manipulent ainsi les codes du costume avec virtuosité suscitent conjointement l'admiration de leurs pairs et la méfiance de leurs aînées. Si elles ont encore de nombreuses subtilités à apprendre, elles savent néanmoins “jouer” avec les normes du costume, se les approprier et diffuser de nouvelles valeurs esthétiques, plus en accord avec leur temps. Les cheveux soigneusement crêpés, le choix d'assortir ses accessoires et parures, la personnalisation par la broderie... L'intransigeance des figures locales de savoir ne contient que partiellement l'inventivité de ces Arlésiennes, qui bénéficient cependant d'une relative bienveillance. Car, comme le relevait Nicole Niel, si certaines “veulent faire les princesses”, c'est justement que le costume s'y prête bien, et c'est précisément pour cela qu'il existe encore aujourd'hui. Et si, comme le remarquait en riant Paul, en matière de costume “vanité des vanités, tout est vanité”, c'est justement la capacité à être belle en costume et à faire de beaux costumes qui fait la réputation des Arlésiennes. Il faut savoir frapper les esprits pour se démarquer, et proposer une interprétation acceptable par une majorité. Pour reprendre la formule de Michael Herzfeld à propos des hommes de Glendi pris dans des relations agonistiques, les Arlésiennes sont jugées pour leur capacité à “être bonne à être Arlésienne”, et cela passe par l'exploration des marges de ce qui est collectivement accepté :

« The negotiation of personal identity always also entails the testing of social values. Even the most inventive displays of male self-regard must prove acceptable if they are not to backfire, but the trustly skilled performer tests and stretches the tolerance of his peers to the limit. » [1985 : 232].

Les jeunes filles, en tant que catégorie transitoire bénéficiant d'une certaine bienveillance de la part de leurs aînées ouvrent un espace de négociation des normes du costume. Celles qui sont reconnues par leurs pairs permettent l'actualisation de l'idéal esthétique, en lançant des tendances qui connaissent des succès plus ou moins pérennes. C'est en vertu de leur virtuosité reconnue que celles-ci sont acceptées et reprises par la communauté, se diffusant progressivement dans les rangs arlésiens. Cependant, les coups d'éclat les plus frappants, à l'instar de celui d'Odile Pascal, ne pourront pas être reproduits : pour de tels exploits textiles, comme le relevait Nicole Niel, il faut "[être] la Reine".

De plus, les défilés et les temps qui les entourent (repas, goûters, etc.) sont l'occasion de jeux et de débuts d'amitiés entre fillettes de la même génération. De même, la relation d'apprentissage s'accompagne régulièrement de liens affectifs très étroits, les aînées prenant soin des plus jeunes. Les parentes sont citées comme étant les principales pourvoyeuses de services. Iliana, 17 ans, désignait ainsi sa mère en riant comme son ouvrière, à qui elle pouvait chaparder de la soie et qui réalisait toutes les finitions de ses costumes. Dans une ambiance bon enfant, les aînées accompagnent les plus jeunes dans leurs créations, en les taquinant si elles se montrent trop pressées, ou "fainéantes". Mais elles n'hésitent pas à faire un ourlet, broder un fichu ou céder une dentelle lorsque le besoin s'en fait sentir. Les plus expérimentées partagent également leurs bonnes adresses pour acquérir du tissu, contrôlent l'harmonie des couleurs, la qualité des étoffes, qui ne doivent jamais contenir de matière synthétique : Violette n'hésitait pas à en brûler publiquement une petite partie au briquet pour s'en assurer, la combustion des dérivés plastiques étant caractéristique. Les travaux entrepris sont contrôlés, et si les membres du groupe n'hésitent pas à se moquer gentiment des difficultés d'une débutante, elles partagent bien volontiers avec elles leurs "combines": "Ne t'embête pas, comme ça ! Je vais te montrer comment faire" me glissait Marie-Laure, qui fréquentait notre groupe. Avant d'ajouter, avec un regard complice "Par contre, il ne faudra pas le noter dans tes cahiers ... "

Devenir Arlésienne, et, surtout, “être bonne à être Arlésienne”, est le fruit d’une trajectoire d’apprentissage dense, qui se déploie depuis l’enfance. La prise en charge conjointe de la famille et des groupes folkloriques permet une éducation collective au costume, offrant aux néophytes une multiplicité de modèles à écouter et à imiter. Les cérémonies officielles permettent de sanctionner publiquement les étapes qui fondent la trajectoire des jeunes filles, qui manifestent publiquement leur engagement et leur amour pour le costume. Ces événements collectifs participent à l’émergence d’une catégorie singulière, celle des “jeunes filles”. Celles-ci sont associées à des qualités « évanouissantes », c’est-à-dire que qui ne peuvent être directement poursuivies et attribuées à soi-même, sous peine de les rendre absolument inaccessibles¹⁵⁹ [Jankélévitch, 1960 :5] : la pureté, la modestie, le charme... Aussi, si l’œuvre poétique de Mistral et des Félibres a contribué à bâtir une image nouvelle de l’idéal de l’Arlésienne, incarnée par la jeune fille, celle-ci ne se déploie véritablement aujourd’hui qu’à l’échelle collective. Mises en scènes au cours des *Fèsto Vierginenco* et de la Fête du costume, les jeunes filles présentées au reste de la communauté performant leur accession au statut de femmes. D’abord mises en scène dans le cadre bucolique de la Camargue en simple costume de coton, elles s’individualisent l’année suivante en prenant part, dans les rues d’Arles, au jeu de la performance costumière agonistique. Elles quittent alors le registre de l’innocence et de la pureté pour explorer les marges de la norme historique et les interstices de l’orthodoxie costumière. Et c’est en vertu de leur statut transitoire, laconiquement incarné par l’adage “il faut bien que jeunesse se fasse” qu’elles peuvent insuffler de nouvelles tendances et faire preuve de leur virtuosité. Cependant, leur apprentissage n’en est pas terminé pour autant : les Arlésiennes ne cessent, tout au long de leur carrière, de se former afin de pouvoir toujours progresser davantage en matière de costume. Les savoir-faire techniques, notamment, prolongent le travail de recherche historique et participent à la construction d’une identité arlésienne singulière : porter des tenues réalisées par ses soins, c’est faire montre de son habileté, mais aussi de qualités morales certaines.

La figure de *l’Arlésienne idéale*, dont la jeune fille est une icône privilégiée, tire sa force de son caractère inaccessible tout autant que du désir qu’elle est réputée susciter. René Girard, dans son ouvrage *Géométries du désir*, montre bien à partir de l’étude de la littérature les liens établis dans nos imaginaires entre gloire personnelle et le désir que celle-ci suscite. En prenant

¹⁵⁹ Jankélévitch écrit à leur propos que « le moi ne peut s’attribuer lui-même à soi-même ». Par exemple, se désigner soi-même comme modeste nous éloigne de la modestie.

pour point de départ la concurrence mimétique qui pousse les personnes à désirer le meilleur parti (déterminé en terme de force, de pouvoir, de victoire...), l'auteur démontre les dynamiques de domination en jeu dans le commerce amoureux : désirer meilleur que soi, c'est de fait se placer en situation d'infériorité vis-à-vis de l'objet du désir. Dès lors, le sentiment amoureux, lorsqu'il se déploie sur le mode de la conquête, retombe rapidement :

« L'objet dont la possession est assurée est un objet qu'aucun modèle et rival puissant ne nous désigne et il a tôt fait de perdre son attrait mimétique. Les seuls objets qui restent désirables en permanence sont des objets inaccessibles, ceux qui sont désignés par des modèles trop puissants pour être vaincus. » [Girard, 2007 : 100]

L'analyse de Girard ne rend pas compte d'une polarisation genrée de la distribution des désirs, et des stratégies déployées pour les susciter. Néanmoins, il me permet, à propos des Arlésiennes, d'affiner quelque peu la définition du désir et de la séduction. Je fais ici la théorie que la valorisation des Arlésiennes pour leur extrême beauté et potentiel de séduction est permise par le contexte *extra-ordinaire* de l'exhibition. Le défilé participe à créer des figures inaccessibles, proches physiquement – elles sont là, à côté –, mais rendues lointaines par le port du costume et le dispositif de la performance. Le costume, nous l'avons dit, est présenté comme hyper-signifiant et appelle les regards sur le corps qui le porte. L'appui particulièrement marqué sur la beauté des Arlésiennes, présentée comme signe du génie régional, en fait donc possession collective, renforce cette économie des regards, en liant dans les imaginaires l'appréciation esthétique et les compétences techniques. Cette emphase participe activement à mythifier davantage la figure de l'Arlésienne, qui devient alors de plus en plus lointaine et inaccessible en même temps qu'elle se rapproche. Liant savoir-faire, techniques, expertise historique et sens du goût, les Arlésiennes des années 1970 sont parvenues à extraire le costume de la simple incarnation régionale pour le tirer dans le domaine de la compétence technique. Mais les tensions qui traversent les critères de son évaluation (recherche de la beauté trop active, résultat esthétique ou au contraire considérations techniques) montrent que cette appropriation féminine n'est pas complète, dans un contexte où le regard masculin, dans un contexte hétéronormatif, reste omniprésents dans les mode d'appréciation des costumes. Légitimés par le cadre *extra-ordinaire* du défilé, ces regards sont présentés comme dépourvus de charge sexuelle, tendant ainsi à inscrire le défilé dans une forme de scopophilie romanesque. La scopophilie, empruntée à Freud et théorisée par la critique de cinéma, réalisatrice et féministe Laura Mulvey, désigne

le plaisir visuel du spectateur qui, dans le cinéma contemporain, est par défaut décliné au masculin. Elle écrit ainsi :

« In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. » [Mulvey, 1975]

Mais si ce *male gaze* « sexualise, réifie, façonne et enferme les personnages féminins dans des attentes collectives qui peuvent être qualifiées de patriarcales » [Marpeau, 2023], Anne-Claire Marpeau, à propos des romans réalistes français du XIX^e siècle, montre que la poétisation des descriptions réalistes et les techniques narratives visant à mettre en avant les points de vue féminins « produisent des effets empathiques complexes » [*Ibid.*], où il devient possible d'imaginer partager l'expérience des héroïnes tout en demeurant dans l'esthétique du regard masculin. Il est possible de soulever cette complexité dans le cas du costume d'Arles, où les femmes revendiquent l'autonomie de leurs pratiques, leur virtuosité et leur excellence, tout en continuant d'évoluer dans l'univers poétique déployé par Mistral et les Félibres pour qualifier *l'Arlésienne*.

Chapitre 5. Techniques anciennes, gestes nouveaux

Je me rends chez Violette en fin d'après-midi afin de lui présenter le jupon sur lequel je travaille et que je voudrai pouvoir porter au prochain défilé, qui aura lieu dans une dizaine de jours pour la fête votive de la ville de T. Je la trouve en maillot de bain, sur sa terrasse, brochant un carré de soie rouge. Elle me dit en riant, pour expliquer son ouvrage : « C'était pour hier ! ». Elle espère en fait pouvoir confectionner une bourse pour la fête à venir, car elle possède un ruban rouge et or qu'elle voudrait porter mais avec lequel elle n'a rien à « assortir ». Elle se confectionne un sac à partir d'une chute de soie qu'elle avait mise de côté, dans les mêmes tons : « ça rappellera », me dit-elle. Le carré d'étoffe a été préalablement surfilé, me fait remarquer Violette, parce que la soie s'effiloche toujours, et qu'on se retrouve avec dix centimètres en moins à la fin. Violette s'enquiert de mon jupon, la raison de ma visite : elle voulait inspecter mon travail avant que je ne l'enfile pour le défilé. Le dernier atelier de couture de la saison, le 30 juin dernier, avait été consacré à la découpe et aux consignes pour le réaliser de mon côté. En considérant le résultat final, elle constate que quelque chose ne va pas : il y a trop de tissu cousu à la ceinture, sur le devant du jupon : une fois porté, cela va « bouillonner » et créer une épaisseur disgracieuse (le volume doit être fait à l'arrière, sur les reins), surtout s'il est porté avec de la soie. Avec un coton épais, il n'y aurait pas eu de problème, mais là, « ça ne fera pas beau dessous, ça se verra ». Et puis, ajoute Violette, l'œil rieur, « quitte à faire quelque chose, autant le faire bien ».

Nous montons donc à l'étage pour examiner le cas de plus près : elle dispose de deux chambres entièrement dédiées au stockage de ses costumes et à leur confection. La première accueille la surjeteuse, la machine à coudre, et le fer à repasser. Dans la seconde, deux grandes tables attendent leurs ouvrages, tandis que trois portants à roulettes sont dédiés aux costumes : un pour la soie, un pour le coton, et le troisième pour les tenues de son mari Victor. Ils sont protégés par un drap « parce que le soleil, ça brûle tout, c'est une saloperie ». Dans les armoires sont rangés fichus, rubans, chapelles, accessoires et ouvrages de référence sur le costume. Violette place mon jupon sur une table de couture et se munit d'un jupon réalisé par sa propre grand-mère pour investiguer. Il est très travaillé, la moitié inférieure ornée de broderies anglaises et Violette y a ajouté des poches, une idée inspirée d'autres jupons qu'elle a pu voir : « c'est pratique », me dit-elle, « tu mets les clés de la voiture, les papiers, la carte bleue. Quand tu en as besoin, tu lèves la jupe et hop ! Tu les as. »

Grâce au modèle, Violette identifie rapidement « ce qui cloche » : la ceinture, un fil coulissant, ne doit pas passer par le « V central » (l'empiècement sur le ventre) car celui-ci doit, au contraire, « plaquer » à l'avant. En incluant cette pièce à la ceinture, je lui permettais de froncer, créant ainsi ce surplus disgracieux. D'autant plus que, me dit ma professeure, si le jupon est bien fait, il peut servir de « jupe d'été » très seyante : elle-même me dit avoir récemment assisté à un concert en jupon, et « personne n'a rien su ! » Armée de son découpoir, Violette défait mes points. « Heureusement, tu n'as coupé aucun surplus de tissu », me dit-elle. Et puis, en « un coup de machine, c'est fait ! » Je me fige aussitôt : j'ai réalisé tout le jupon à la main, m'y croyant obligée : Violette avait pris grand soin de me montrer tous les points avant mon départ. Elle éclate de rire : « Quoi ? Mais je t'ai dit ça, parce que je pensais que tu n'avais pas de machine à coudre, moi ! » La machine à coudre, me précise Violette, date de 1830 : les Arlésiennes ne s'en sont jamais privées, alors autant l'utiliser.

Journal de terrain, 2/08/2018

Cette vignette de terrain illustre la naïveté de l’ethnologue découvrant les coulisses du costume arlésien. Aucune machine à coudre n’avait encore été introduite à l’atelier, et, si je savais que la plupart de mes aînées en possédaient une, Denise et Violette m’avaient toujours fait, jusque-là, travailler à la main : fixer une dentelle sur un devant d’estomac et réaliser les délicates finitions d’un tablier ont nécessité un minutieux apprentissage sous étroite surveillance. Aussi, ma surprise était de taille : pourquoi mentionner maintenant une telle facilité ? La réponse est plutôt simple. Parce que le jupon ne se voit pas, qu’il est masqué par la jupe. Toutes les coutures destinées à être invisibles sont réalisées à la machine, dont le recours est de plus légitimé par l’ancienneté de la technologie. Aussi, les Arlésiennes en font grand usage, même si celui-ci doit rester discret. L’apprentissage de la néophyte passe donc, inévitablement, par la découverte de ces secrets de fabrication.

Faire son propre costume, c’est savoir composer avec des technologies parfois très contemporaines (certaines surjeteuses ou machines à coudre peuvent être sophistiquées), tout en cherchant à se conformer, au plus près, à des modèles anciens. S’appuyer sur une “pièce authentique” pour en façonner une nouvelle est un exemple courant du travail de création arlésien, jetant d’innombrables ponts entre temps présent et passé. Je m’intéresserai ici à la façon dont les Arlésiennes convoquent, décrivent et négocient ce passé, toujours présent, qu’il s’agit de faire vivre encore. Entre savoir pratique et normatif, le travail créatif s’établit sur l’expérience en train de se faire : les écueils techniques, les erreurs de réalisation, les contraintes conditionnent la façon dont il est possible de se conformer à la norme. Ces expériences, en retour, participent à l’actualisation des normes historiques, élargissant ou proposant de nouvelles ouvertures aux interstices de la tradition.

1. « Le geste simple » : à la recherche façons de faire oubliées

Recréer des costumes anciens suppose, pour les Arlésiennes les plus passionnées, de le faire “à la façon” de leurs aïeules. Faire “à la façon” ne signifie pas travailler à l’identique : les matières, les couleurs et les technologies ont bien changé, permettant des esthétiques nouvelles et un gain de temps ou de confort. D’autres savoir-faire ou matériaux, en revanche, se sont perdus et font l’objet de recherches approfondies afin de pouvoir se les approprier à nouveau. Ce travail de recherche peut être le fruit d’une démarche solitaire – comme pour certaines

érudites locales, par exemple – ou d’une dynamique collective. Certains groupes sont en effet spécialisés dans la Reconstitution, c’est-à-dire la création de costumes antérieurs au “contemporain”, et, à ce titre, se spécialisent dans la recherche de savoirs techniques anciens. D’autres collectifs invitent ponctuellement des expertes afin d’acquérir une technique spécifique, comme pour créer des corsets sur mesure, ou apprendre à se coiffer. Il s’agit, dans tous les cas, d’un travail poussé reposant sur l’érudition et l’expérimentation, afin de dégager de nouvelles manières de faire jugées plus adéquates car considérées comme efficaces pour retrouver l’esthétique des costumes du passé. Il s’agit donc, pour les Arlésiennes d’aujourd’hui, de parvenir à re-crée une pièce de costume, le “mouvement” d’une coiffure, tout en déterminant le geste le plus efficace pour parvenir à ce résultat. Ce geste, effectué par les Arlésiennes “de l’époque”, comme le disait Violette, qui se costumaient quotidiennement, est réputé perdu ou dénaturé par des transmissions successives et parfois maladroites. Aussi certaines, à l’instar de Garance, se lancent dans la reconstitution de ce qu’elle nommait le “geste simple”, un geste originel qu’elle caractérisait comme plus efficace dans le travail esthétique.

Comment se construisent ces savoirs visant à reconstituer une gestuelle passée et perdue qui se veut “historique” ? Nous nous appuierons ici sur l’apprentissage de la coiffure, qui, du fait de la multiplicité des méthodes, offre aux expertes de nombreuses prises afin de corriger, interpréter ou encore “purifier” des gestes. Ici, la reconstitution du geste, à travers l’expérimentation, apparaît comme le support d’une certaine esthétique de la tradition se diffusant grâce à l’apprentissage. Quels discours sur le passé et quels rapports à la tradition ces récits participent-ils à bâtir ?

Retrouver la « logique » du geste par l’exploration d’autres méthodes de coiffure

Apprendre à se coiffer est une étape importante dans la formation d’une Arlésienne. Il faut compter une demi-heure de préparation avant le défilé, si le geste est bien maîtrisé et que les cheveux sont disciplinés. Mais l’entraînement commence bien avant, comme me l’expliquait Nicole Niel :

Mais il faut s’entraîner, pour que ce soit quotidien, que tu ne penses plus au geste. Parce que, et c’est presque toutes, elles ne se coiffent que le jour du défilé : comment tu veux y arriver ? Déjà, tu es stressée, tu ne sais pas si tu vas bien y arriver, et puis, tu n’as pas l’habitude !

Entretien du 6/09/2019

Nicole retravaillait, grâce à Photoshop, des photographies d'Arlésiennes de sa connaissance glanées sur Internet afin de “répartir” leur coiffure différemment. Elle leur transmettait ensuite les montages, accompagnés d'un mot bienveillant. L'objectif, pour elle, était de démontrer à ses destinataires qu'elles gagneraient à “savoir gérer les volumes” et les adapter à leurs visages, parfois “mangés” par une coiffure trop volumineuse. Mais, pour savoir adapter la technique à sa physionomie, il faut la “dominer”, c'est-à-dire la maîtriser suffisamment pour pouvoir s'en détacher. En effet, continuait Nicole :

Le geste, il doit être naturel. Quand tu ne le maîtrises pas, tu ne vois que lui : tu ne fais pas attention à ce que tu fais. Alors que quand le geste est naturel, là, tu peux te concentrer sur le résultat, et voir ce que tu fais. D'abord, il faut être équipée. Lydie [sa fille] elle ne se coiffe qu'ici : on a une glace à trois côtés, qui se déplie, et tu vois tout ce que tu fais. C'est important, de voir le résultat ! [...] Sauf pour poser le ruban. Quand j'apprends à poser le ruban, c'est sans la glace. Parce que tu te vois à l'envers, ça perturbe. Alors, c'est tout avec les doigts, tu fais tes repères. Ce n'est pas la peine d'avoir 50 épingles, 5 ça suffit. Mais il faut sentir où les mettre.

Entretien 6/09/2019

Nicole me racontait que certaines Arlésiennes, qui connaissaient leurs rubans et leur manière de se coiffer, ajoutaient à leur coiffe des petits repères : une bride, pour y passer l'épingle ou un discret point de couture, pour sentir où la poser. Et si le ruban était ancien et qu'elles ne souhaitent pas le modifier, elles prenaient les reliefs du motif pour point de repère. L'esthétique résulte donc d'un savoir-faire maîtrisé, qui permet alors à un *savoir-voir* et un *savoir-sentir* d'émerger. Cette attention aux perceptions témoigne de la nécessité de *faire avec* la matière, notamment lorsqu'elle est ancienne, d'en comprendre les mouvements et potentialités, pour parvenir au résultat esthétique voulu. Il s'agit donc pour les Arlésiennes de faire converger ce qu'elles souhaitent (idéal) et ce dont elles disposent (les pièces du costume, les accessoires pour se préparer) au moyen de leur maîtrise technique. Cette maîtrise repose sur les gestes du répertoire traditionnel à disposition et leur expérience personnelle qui leur permet d'anticiper les réactions de la matière et de *faire avec* celles-ci. Un ruban dit “mou” (qui caractérise souvent les plus anciens) ne sera pas manipulé de la même façon qu'un ruban récent, par exemple.

Les Arlésiennes se forment par de multiples biais : la famille, les amies, les groupes folkloriques ou encore des formations plus officielles, payantes ou non. Certaines, qui se coiffent déjà seules, fréquentent ces cours pour continuer à progresser ou apprendre de nouvelles façons de faire. Car l'art de la coiffe se décline en de multiples techniques et astuces, même si la structure générale reste la même. Aussi, pour mieux comprendre comment se déploie l'expertise arlésienne en matière capillaire, il nous faut à présent nous pencher sur les

différentes étapes qui la fondent. Je propose ici une description simplifiée de ce processus technique, choisissant de décrire les formes les plus largement partagées que j'ai pu rencontrer au cours de mon ethnographie.

Les Arlésiennes s'accordent à dire que la préparation des cheveux est une étape essentielle à l'art de la coiffe. Chacune possède ses astuces personnelles, selon la qualité des cheveux, leur longueur, mais aussi les conditions du jour : cheveu fraîchement lavé ou pas, conditions météorologiques – en particulier la présence d'humidité dans l'air... Certaines se gaufrent les cheveux à l'aide d'un fer spécialement dédié pour donner du "maintien" et du volume, d'autres se font de multiples tresses la veille, ou bien se rincent les cheveux à la bière dans ce but. L'idéal est en effet d'avoir une chevelure épaisse, avec du maintien, pour pouvoir la mettre en forme plus facilement et avoir du volume. Cependant, le crêpage reste une opération décrite comme centrale, bien qu'il soit plus ou moins important selon les goûts et les cheveux de chacune. La chevelure a préalablement été séparée en deux parties (droite et gauche), délimitées par une raie faite au milieu et maintenues par des pinces. Celles-ci sont tour à tour à nouveau divisées par une ligne horizontale au niveau de l'oreille en une partie supérieure (le haut du crâne) et inférieure : la première est crêpée par le dessous, la seconde par le dessus, gardant lisses les mèches qui seront apparentes au moment de la mise en forme. Les Arlésiennes, munies d'un peigne ou d'une brosse, poussent délicatement les cheveux de la pointe vers la racine, mèche par mèche. De la laque est régulièrement ajoutée afin de "fixer" les cheveux et éviter que la masse ne retombe. Une fois les cheveux crêpés, chaque moitié reste divisée par des lacets. Le peigne est positionné à la courbure du crâne : il doit être espacé de quatre doigts de la naissance des cheveux, sur le front, et ses dents doivent normalement affleurer la voûte arrière de la tête [voir figure 12]. Sa fixation est renforcée par l'ajout d'une ou deux élastiques, qui ensèrent dans un même temps les dents et l'avant du peigne, qui peut être de son côté réhaussé par un carton, une boîte d'allumettes ou encore une bobine de fil.



Figure 12 - Démonstration de coiffure - Maillane, 7/09/2018



Figure 13 - Démonstration de coiffure - Maillane, 7/09/2018

Il s'agit ensuite de former les bandeaux, aussi appelés abandons dans certaines localités [Dossetto, 2001a]. Pour cela, l'Arlésienne travaille une moitié après l'autre. Elle brosse sa chevelure en surface pour la lisser et faire disparaître les nœuds éventuellement formés par le crêpage afin d'éviter l'effet "nid d'agace [pie]". Puis, toujours sur la même moitié, elle forme une unique mèche qu'elle saisit au niveau de son oreille et qu'elle fait tourner vers son nez. À la fin de la torsion, la mèche est amenée vers le haut pour "donner de l'air" à l'abandon ainsi formé – c'est-à-dire alléger l'effet de la torsion – puis rabattue à l'arrière de la tête. Son extrémité est alors nouée par un lacet, qui viendra lui-même sous l'avant du peigne, tandis que la naissance du double-bandeau, à l'arrière, est maintenue par un grand crochet. Quelques coups de peigne lissent le bandeau, qui est laqué tandis que les mèches indisciplinées sont rentrées sous la masse. L'opération se répète pour l'autre côté, puis la jointure des deux bandeaux*, à l'arrière de la tête, est masquée par un nouveau crochet qui réunit la masse de cheveux. L'idéal

est d'obtenir des bandeaux* parfaitement symétriques, aussi faut-il rééquilibrer la coiffure grâce au peigne et à la laque, tandis qu'une barrette discrète peut maintenir quelques petits cheveux égarés au-dessus de la nuque. Un dessus de coiffe, rectangle de dentelle, tulle ou mousseline brodé d'environ 20x30 centimètres, vient recouvrir le peigne et les extrémités des abandons*. Il est rassemblé à l'avant par une épingle à nourrice tandis que l'excédent de tissu est fixé à l'arrière par une épingle dans les bandeaux*. Puis le tout est entouré par un ruban de velours. L'opération dépend de sa longueur : les rubans pour le costume contemporain mesurent entre 90 et 100 centimètres environ, mais la taille du "guidon" doit rester la même selon la morphologie de l'Arlésienne¹⁶⁰.

Le "guidon" désigne l'extrémité arrière du ruban, qui, après avoir été enroulé autour de la coiffe (si la longueur le permet), surplombe les bandeaux* et "flotte" à l'arrière de la tête. Sa longueur dépend de l'esthétique recherchée et donc de la morphologie de sa propriétaire. Alors qu'il est maintenu par cinq épingles, l'Arlésienne doit commencer à positionner son ruban de façon provisoire, afin de choisir la bonne longueur de guidon. La première épingle vient se ficher dans les "fondations" de la coiffe (c'est-à-dire sur la partie arrière du peigne), permettant de maintenir une extrémité du ruban avant de l'enrouler. Puis, entre les deux tours à l'avant du ruban, les Arlésiennes peuvent glisser un carton rigide, aux dimensions variables (entre 4 et 5 centimètres de large sur 6 centimètres de haut, qui remplace la boîte d'allumettes). Celui-ci relève le peigne et le place au-dessus du ruban, permettant au dessus de coiffe d'être légèrement visible de face et maintenant l'avant du ruban. Tandis que le pouce et l'index de la main gauche plaquent le ruban aux extrémités du carton, formant les "trous" caractéristiques, l'index de la main droite saisit l'arrière du ruban pour le mettre en tension. Il s'agit de tirer l'arrière des tours de ruban et d'en rabattre les extrémités contre l'envers du guidon, ou bien de les replier sur eux-mêmes vers l'intérieur jusqu'à mi-hauteur. Cette opération forme le "*péçu*"[figure 13], qui donne à l'ensemble de la coiffe sa tension. Trois épingles maintiennent le ruban : la première en maintient la base dans les "fondations", la deuxième à la pointe haute du *péçu*, et enfin une dernière contre l'envers du guidon.

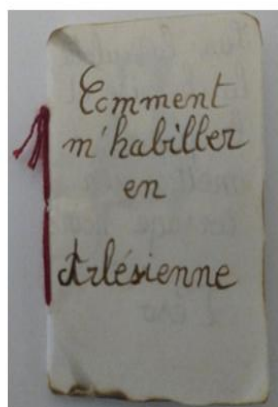
Sur la figure 13, nous pouvons voir une Arlésienne poser le mouchoir caractéristique de la coiffe de Mireille*. Il ne s'agit pas d'un ruban de velours, mais la technique de coiffe est rigoureusement identique, tandis que l'on retrouve des éléments caractéristiques de la pose d'un

¹⁶⁰ Quelques variations peuvent toutefois être apportées en contemporain pour évoquer le style 1880, par exemple, tout en gardant des caractéristiques du contemporain : on parle alors d'un costume de "transition", entre deux époques.

ruban, comme le *péçu*. Nous pouvons voir, sur la figure 14 présentée ci-dessous, le détail d'un ruban de velours posés sur le dessus de coiffe.



Figure 14- Le ruban et le dessus de coiffe - 24/11/2018



1.



2.



3.



4.



5.

Figure 15 - Livret explicatif - Anonyme - Collection personnelle

Pour résumer les grandes étapes de la coiffure, des supports visuels existent comme des ouvrages, documents PDF, illustrations, vidéos, photographies... De réalisations plus ou moins artisanales, ces supports témoignent de l'importance de la réalisation technique et de l'homogénéité relative des façons de faire et de l'ordre à adopter. Ils nous informent également sur les points qui, selon les Arlésiennes, requièrent une attention particulière. En témoigne le livret reproduit ci-dessus [Figure 15], qui est un petit carnet soigneusement réalisé de façon artisanale, et sûrement à destination d'une personne en particulier. Il a été trouvé sur l'étal d'un antiquaire présent sur un vide-greniers à Arles, qui ne savait en expliquer la provenance. Cependant, le soin apporté à la présentation, aux illustrations, le souci didactique nous permet d'imaginer qu'il était destiné à une Arlésienne peu expérimentée, avec pour vocation de lui offrir un récapitulatif ludique de l'art du costume.

L'opération de la coiffure se déroule généralement le jour de la sortie, tôt le matin afin d'avoir le temps nécessaire pour l'ajuster et faire face à des éventuels imprévus ou à des cheveux récalcitrants. L'emphase sur le caractère emblématique de la coiffe, son aspect technique et sa complexité de réalisation redoublent l'importance du geste, qu'il faut parfaitement maîtriser pour prétendre participer aux défilés dignement : il faut non seulement que le résultat soit conforme aux normes historiques, coïncide avec l'esthétique du visage, mais aussi qu'il "tienne" toute la journée. Les Arlésiennes se tournent alors vers des formations, comme celles proposées par Lydie Niel, la fille de l'historienne du costume Nicole Niel, afin de parfaire leurs connaissances et d'améliorer l'efficacité de leurs gestes :

Lydie m'invite à la formation qu'elle dispensera pour un collectif d'Arlésiennes. Celles-ci l'ont contactée collectivement, bien qu'elles se coiffent seules pour la plupart. Mais, me confie Lydie au téléphone, "elles sont toutes du milieu mais elles ont besoin d'une mise au point : elles ont des problèmes de construction de la coiffure." Lydie me décrit cette formation comme un challenge personnel : elle se donne pour objectif de corriger certaines manières de faire qu'elle juge problématiques, d'autant plus qu'il s'agit d'Arlésiennes expérimentées, sûres de leurs savoirs. Pourtant, le groupe l'a sollicitée, signe qu'elles ont bien reconnu quelques lacunes. Lydie me dit lutter activement pour "casser" des habitudes qu'elle considère comme mauvaises, car mettant en péril la solidité de la coiffe et son esthétique, sans vouloir cependant heurter ses élèves d'un jour.

Journal de terrain, 28/10/2019

Le jour de la formation confirmait les ambitions de Lydie. Douze Arlésiennes étaient présentes ce jour-là, dans le mas qui accueillait l'événement. La plus jeune du groupe, âgée d'une dizaine d'années, était accompagnée de sa mère, tandis que la plus âgée, qui se désignait comme épouse de gardian* amateur, avait 64 ans. L'objectif de Lydie était simple : transmettre une technique solide, qui garantissait aux coiffes de tenir une journée entière même par grand vent ou à cheval,

sans pour autant s'écarter du principal, c'est-à-dire "la tradition". Cependant, elle était stressée : la plupart de ses élèves du jour étaient des amies, pour lesquelles elle avait de l'affection. Aussi, la formation ne devait pas être perçue comme un "recadrage", mais devait néanmoins proposer un contenu qui puisse permettre une progression. Et, en préparant sa formation, Lydie a trouvé la solution :

Lydie espérait pouvoir transmettre une technique de coiffure peu connue en pays d'Arles, mais utilisée par certaines : la coiffe dite « en trois parties ». Et en préparant le diaporama justifiant l'intérêt historique de cette méthode, elle a fait une découverte capitale selon elle, dont elle me parle avec beaucoup d'entrain :

« J'aurais voulu la trouver directement, je n'y serai jamais arrivée. Mais là, je cherchais des photos de coiffure en trois parties pour mon diaporama, et je ne sais pas comment j'ai fait, mais j'ai trouvé l'origine de la coiffure des Arlésiennes ! Alors là, j'étais trop contente. Elle est égyptienne, Cléopâtre VII. Je suis allée voir ma mère, toute fière, et je lui ai dit "Alors maman, selon toi, c'est quoi l'origine de la coiffure arlésienne ? - La Renaissance ? - Non. - La Révolution ? - Non. - L'antiquité ! Cléopâtre VII !" Et elle était sur le cul. Hier, elle est allée à Cheval Blanc, avec le Collectif Provence, alors elle leur a dit : "Et, vous savez à quand remonte la coiffure Arlésienne ? À l'Antiquité, elle était égyptienne ! Si !" »

Pour Lydie, sa découverte est bien la preuve que la coiffure en deux parties avec le double bandeau, telle que les Arlésiennes la connaissent aujourd'hui, est une « déformation » : cela ne correspond pas à la mode capillaire de l'époque où le costume était porté au quotidien. Les femmes françaises du XIX^e siècle se coiffaient au quotidien en séparant leurs cheveux en trois parties pour former des chignons, et il serait logique que les Arlésiennes, qui vivaient avec leur temps, s'en soient inspirées. Celles-ci, selon Lydie, auraient donc bien utilisé cette méthode en trois parties pour la coiffe traditionnelle, que l'on aurait perdue suite à l'abandon massif du costume. La coiffe contemporaine en deux parties serait, dès lors, une tentative de reconstitution fondée sur les suppositions des nouvelles Arlésiennes privées de transmission. Aussi, la formation du jour sera une découverte pour toutes les personnes présentes, et propose un « retour au geste pur » de l'Arlésienne du siècle précédent.

Journal de terrain, 28/10/2019

La coiffure en trois parties présentée par Lydie reprend des principes de la coiffe classique présentée ci-dessus, avec quelques variations. Elle est caractérisée par la confection d'un triangle à l'arrière de la tête, dont la base est placée sur la nuque. Les cheveux sont "isolés" des autres, tandis que les bandeaux* sont réalisés de part et d'autre de la tête et fixés sur le peigne selon la méthode précédemment décrite. Puis, les cheveux du triangle sont crêpés en faisant de "belles bandes" au peigne à queue, avant d'être fixés sur le devant du peigne à l'aide d'un élastique. Cette mèche ne doit pas être plaquée sur le cuir chevelu, au contraire : il faut prendre garde à "lui donner de l'ampleur" en tirant légèrement vers le bas. Le double bandeau est ainsi formé, répondant à la "courbe du menton" et permettant ainsi de construire une esthétique travaillée fondée sur le respect des proportions du visage.

Chaque élève du jour est un cas particulier : Lydie s'affaire et passe de l'une à l'autre sans interruption. Elle ne montre l'étape suivante qu'une fois que toutes ont réalisé le geste à sa suite, chacune se coiffant au fur et à mesure. La réalisation des bandeaux* met les nerfs de l'assistance

à rude épreuve car, même si Lydie a annoncé qu'il ne fallait pas aujourd'hui « chercher l'esthétique, mais la technique » (elle a d'ailleurs allié le geste et la parole en réalisant elle-même un bandeau peu gracieux, afin de rassurer l'assistance), toutes jugent leur geste à l'aune de l'aspect esthétique de leur travail. Anaïs, 21 ans, s'énervait : elle n'y arrive pas. Sa voisine la rassure : c'est la première fois qu'elle se coiffe, et « ça ne peut pas venir d'un coup ». Lydie m'avouera plus tard avoir été très surprise par cette révélation, car elle pensait Anaïs autonome en coiffure. Sa façon de manier ses cheveux, notamment, lui laissait imaginer plus d'expérience. Cependant, elle s'en félicite : « au moins, elle n'aura jamais de mauvaises habitudes. Elle ira loin. »

Journal de terrain, 28/10/2019

Lydie, en remontant à l'Antiquité égyptienne pour justifier sa méthode, proposait à ses élèves du jour un « retour aux origines », reprenant la technique à sa source. Le geste technique était réputé plus efficace car débarrassé des impuretés, déformations issues des transmissions successives de la coiffure. Lydie l'expliquait à ses élèves : « Le geste doit être simple. Avant, elles ne s'embêtaient pas avec des techniques incroyables, elles faisaient ça tous les jours ! Si c'est compliqué, si ce n'est pas naturel, alors ce n'est pas ça ». Le travail érudit de recherche permettait alors d'inviter les Arlésiennes à délaisser leurs méthodes au profit d'une nouvelle, présentée comme bien plus ancienne, donc plus légitime. Le geste de la coiffure en trois parties était décrit comme un « retour à la logique », geste dont « l'évidence » participe à purifier, selon Lydie, la technique contemporaine. La photographie de la statue de Cléopâtre VII, accompagnée du récit de sa découverte et de considérations sur les techniques de coiffure des XIX^e et XX^e siècles redoublaient la force de persuasion de sa démonstration. Pourtant, il n'était pas question d'associer l'Égypte au costume d'Arles. Ici, la mention de l'Antiquité permettait d'ancrer la coiffe en trois parties dans le temps long et donc d'en asseoir la légitimité. L'origine était alors associée à une pratique décrite comme plus authentique, adossée à un récit savant sur les pratiques esthétiques féminines.

Le travail de Lydie était un travail d'interprétation de signes, de traces, qu'elle agrégeait à ses savoirs autour de l'histoire de la coiffure féminine en général, et du pays d'Arles en particulier. Lydie Niel était une professionnelle du costume, vivant des formations et créations qu'elle proposait à la vente, après avoir été coiffeuse-perruquière dans sa jeunesse. Considérant la sculpture trouvée au gré de recherches sur Internet¹⁶¹, elle parvenait à tisser un réseau de significations permettant d'intégrer cette origine nouvelle au récit de la coiffe en trois parties, qu'elle diffusait largement grâce à ses formations et à l'appui de sa mère. Le geste technique de la coiffure se chargeait d'un sens nouveau, puisqu'il s'agit dès lors d'un retour aux origines, selon les logiques d'une affiliation à rebours. Ainsi, comme le démontrent Marie-Pierre Julien

¹⁶¹ Il s'agit d'une « Tête de femme ressemblant à Cléopâtre VII env. 50-30 av. J-C », conservée au British Museum.

et Céline Rosselin les articulations entre passé imaginé et présent réel prennent corps dans la réalisation du geste technique. Dans leur travail autour des savoir-faire des laqueurs parisiens, elles soulèvent le rôle de ces gestes dans la construction du sujet qui les effectue :

« Le geste est central non seulement parce qu’il est action sur la matière, mais aussi parce qu’il est lieu et moment d’articulation entre des dimensions souvent considérées comme distinctes, à savoir le social, le culturel, le technique, le politique, l’historique. » [Julien et Rosselin, 2003]

L’adoption d’une nouvelle technique de coiffure s’accompagne ainsi d’un nouvel héritage, laissant se dessiner une lignée de savoir-faire esthétiques plus ancienne qu’escompté. Car l’efficacité technique ne se suffit pas à elle-même et la coiffure devient le support de la réactualisation du savoir autour du costume en général. Ici, l’introduction d’une nouvelle technique renforce la profondeur historique de la pratique : au drapé gréco-romain des fichus succède la coiffe d’une reine d’Égypte. Dès lors, le corps devient le siège d’un rapport d’autant plus intime avec le patrimoine qu’il en est à la fois le signe et le véhicule. Les techniques du corps en étant qualifiées de patrimoniales, activent, réactivent et manifestent l’appartenance à une communauté de pratique¹⁶² qui plonge ses racines dans un temps devenu immémorial. Le corps de l’Arlésienne devient « transfiguré » ; « incorporel » [Foucault, 2009 : 10] grâce à cette nouvelle échelle de temps : c’est l’éternité de leur pratique qui est rendue possible par la continuité de ces gestes sans cesse répétés. *Toujours-déjà-là*, le temps de l’Arlésienne est un temps qui semble élastique : les gestes d’hier sont suspectés de pollution, de transmission inaboutie et altérée, tandis qu’il faut chercher dans les époques lointaines des indices permettant de reconstituer des façons de faire oubliées. Mais ce travail de recherche ne s’arrête pas là, puisque “faire à la façon” des femmes d’autrefois signifie aussi les élever dans l’inventivité, la maîtrise et la créativité qui, selon les Arlésiennes d’aujourd’hui, caractérisent leurs aïeules.

L’art de l’astuce : maîtriser la couture et devenir Arlésienne

Que les Arlésiennes sélectionnent une méthode ou l’autre, c’est dans tous les cas le travail de minutie, de répétition et d’érudition qu’elles valorisent dans leurs discours. Ce travail implique la recherche d’une certaine virtuosité, qui manifeste la coïncidence entre soi et le costume. Cette coïncidence se fonde sur la maîtrise technique, la compréhension des “logiques”

¹⁶² Cette question a notamment été travaillée au cours de deux journées d’études : « Corps en patrimoine » (12/01/22), organisée avec mes collègues Lora Labarère et Audrey Seyda Rousseau, et « Le commun et le singulier. Le rôle du corps dans la constitution des personnes et des groupes » (23/09/22) organisée avec Jérôme Courduriès, Lora Labarère et Audrey Seyda Rousseau.

du costume, qui permettent la réalisation de ce que je nomme ici un *devenir-Arlésienne*. Ce *devenir-Arlésienne* repose en grande partie sur la faculté de chacune à accéder au savoir, et à se l'approprier pour parvenir, comme disait Nicole Niel, à le “dominer”. Il s’agit dès lors pour chacune de développer une « routine », telle qu’elle est entendue par Didier Schwint :

« La routine s’inscrit dans le modèle de la métis, en laissant une part à la création et en déployant les autres caractéristiques de ce mode de connaissance : un savoir globalisant qui ré-unit les éléments communément séparés de notre connaissance (théorie et pratique, conception et exécution, formel et informel, intelligible et sensible), un savoir centré sur la situation, attaché à l’individu, et s’élaborant selon une démarche largement inductive et expérimentale. » [Schwint, 2005]

L’exemple de la formation offerte par Lydie Niel montre que si les Arlésiennes disent avant toute chose puiser dans un registre de connaissance commun, à savoir la norme définie par les historiennes, leur savoir-faire apparaît être éminemment « situationnel ». Ce savoir, comme le décrit Didier Schwint à propos des tourneurs sur bois, résulte de la combinaison entre un corpus global, théorique et une expérience acquise par la pratique. Mais l’auteur identifie un autre type de savoir propre à l’artisan, l’art de « combiner » :

« La création de “combines” (solutions produites par l’artisan) et la capacité de combiner, c’est-à-dire d’associer, d’agencer, de prévoir, de préparer “un coup”, de saisir l’occasion, de se débrouiller à tout prix pour trouver une solution, de ruser avec les partenaires de la situation, d’exercer un certain pouvoir sur les objets, les matières, le corps. » [*Ibid.*]

Le savoir-faire capillaire des Arlésiennes, lorsqu’il est transmis par des expertes comme Lydie, semble à première vue reposer en grande partie sur un corpus défini comme historique et qui serait donc immuable. Or, il apparaît que ces savoirs ne peuvent se déployer que lorsqu’ils sont pleinement appropriés par l’apprentie, qui doit les adapter à sa morphologie et à son type de cheveu. Chacune, en fonction de ses avantages (comme une chevelure épaisse, qui se “tient”, par exemple) et de ses contraintes (longueur, texture du cheveu) déploie une série de gestes qui lui deviendront propres, tout en ayant recours à des astuces partagées à la fois par des expertes et des habituées pour simplifier ou renforcer l’efficacité de ses méthodes : un shampoing à la bière pour épaissir, ou un shampoing sec, le recours à des “donuts” pour rembourrer les abandons*... Très personnelles, ces « combines » circulent plus ou moins ouvertement, mais

trouvent leur légitimité dans leur efficacité : un gain de temps, une simplification, une amélioration esthétique. Comme le note Olivier P. Gosselain, si l'apprentissage semble être, pour l'observateur extérieur, un élément fondateur du savoir des artisans, celui-ci ne doit néanmoins pas être considéré comme le seul. Si les artisans potiers rencontrés par Gosselain insistent sur leur formation, c'est qu'elle appuie sur le caractère « hérité » de la pratique, fondée sur une relation maître-élève qui participe à l'élaboration de l'identité de l'artisan. Or, cette focalisation masque les ajustements permanents que réalise l'artisan, car c'est dans « la pratique et dans les engagements quotidiens entre acteurs que se construit l'essentiel du savoir des artisans » [Gosselain, 2012].

Cet apprentissage est tout à la fois solitaire, par l'étude des supports mis à disposition par les expertes, l'entraînement, mais aussi collectif grâce aux réseaux d'amitié entre pairs, la famille, ou sous la tutelle d'une Arlésienne plus expérimentée. Dans tous les cas, il s'agit de parvenir à une maîtrise technique de haut vol, rendue possible par une compréhension fine de la « logique du geste » à réaliser. Je propose ici d'analyser cette intrication entre connaissance érudite du costume et virtuosité dans sa réalisation grâce aux réflexions développées autour du *waza*, qui recouvre au Japon le « savoir-faire incarné, la maîtrise d'un acte artisanal mais aussi les procédés et astuces qui vont avec » [Jouliau *et al.*, 2021]. Comme le relève Jane Cobbi, le *waza* témoigne d'un souci pour le travail bien fait, valorisant l'activité manuelle ou impliquant d'autres parties du corps. Mais pas seulement :

« La maîtrise technique [...] ne se limite pas à une action physique, elle s'accompagne d'une mobilisation de l'esprit, d'une prise de conscience qui engage l'être, et le corps social tout entier. » [Cobbi, 2006]

Le souci des Arlésiennes de parvenir à « dominer » la technique pour pouvoir prétendre à la virtuosité dans la pratique reposerait sur plusieurs piliers. Danièle m'expliquait, dans un entretien, son classeur de documentation à l'appui, l'importance de « ne pas faire d'erreurs » ni de « bêtises », exigence qui a conditionné son parcours d'apprentissage. En effet, Danièle n'était pas originaire de la Provence, mais elle a rejoint son mari après la naissance de sa fille :

Avant, je faisais beaucoup de sport, j'ai été obligée de m'arrêter, et puis je suis allée dans une chorale. Bon, moi, ma fille, elle s'est toujours habillée, mais elle s'habille depuis l'âge de 16 ans. Et à la chorale, j'ai connu une amie qui allait à un atelier de couture, à F. Alors, je suis allée voir à cet atelier de couture, qu'est-ce qu'ils faisaient. (...) Alors, j'ai commencé là-bas. Et puis, après, je me suis inscrite à l'association de T. Et puis, alors, bon, mais là, il y avait beaucoup d'erreurs dans les vêtements. Et donc, je leur ai expliqué à celles qui ont voulu bien rectifier, elles l'ont fait. Parce qu'il y avait la dame qui s'en occupait, et je la connaissais. Et puis, je lui ai dit, mais comment ça se fait que tu as fait faire ça, comme ça, comme ça... Bon, il y avait un peu la facilité

de faire vite, mais c'est dommage. Parce qu'un costume, quand il est bien fait, on le porte mieux que quand il est mal fait. Et donc, j'ai commencé à aller à M. [réputé pour ses reconstitutions historiques]. Je me suis inscrite à M. par l'intermédiaire d'une dame. Et puis, j'ai beaucoup plus appris, quoi. Le peu que j'avais appris à F. et le peu que j'avais appris sur les livres aussi. Parce qu'il y a des livres, hein. Il y a Madame Pascal, c'est une dame d'Arles, qui a fait pas moins de trois livres. Oui, trois livres, maintenant, il y a. Et elle explique, mais c'est quand même, c'est bien, les livres. C'est pratique, voilà. Et on a, aux ateliers de M., c'est une fois par mois. Et après, il y a des ouvrages, qu'on appelle, c'est pour apprendre, mais au bout d'un moment, je n'ai pas besoin d'apprendre. D'ailleurs, je suis rentrée à M., parce qu'elle avait vu les costumes XVIII^e que j'avais fait. D'accord. Et ça l'avait intéressée, voilà.

Entretien, 18/04/2018

Danièle, qui n'était pas originaire de la région et qui a connu le costume par la pratique de sa fille, me disait avoir beaucoup appris grâce aux ateliers de M. Ceux-ci, accessibles par cooptation, étaient connus pour les reconstitutions historiques de ses membres : il s'agissait de créer en visant l'identique, grâce à des tableaux, photographies, illustrations, des costumes antérieurs au contemporain. Les membres de ce groupe étaient décrites par de nombreuses Arlésiennes que j'ai pu rencontrer comme pointilleuses et surtout expertes : ainsi Danièle avait entièrement défait une polonaise, cape d'hiver caractérisée par ses nombreux plis canons réalisés à la main, car elle y avait ajouté des bordures "que normalement on ne fait pas". Si certaines membres du groupe se sont exclamées qu'il n'était pas nécessaire de sacrifier ainsi tant de travail, Danièle y a tenu, et cela caractériserait selon elle sa posture pour tous ses ouvrages :

Le vrai jupon [piqué], bon, certaines le font à la machine, ça va plus vite, mais ce n'est pas authentique. Voilà, on le fait, on reste un peu dans l'authentique donc on se bouffe les doigts mais bon, ce n'est pas grave.

Entretien, 18/04/2018

La norme patrimoniale conditionne la réalisation technique, sa temporalité et l'effort investi dans une pièce. Danièle me disait avoir été couturière avant de devenir Arlésienne : ce n'était pas le savoir-faire technique que lui a apporté le groupe de M., mais la façon de concevoir et de réaliser ses ouvrages. Aussi, le costume d'Arlésienne trouve sa particularité dans l'agencement d'une série de gestes puisés dans le registre plus général de la couture. Un "vrai" jupon piqué différerait des autres parce que réalisé à la main. De même, le choix des ouvrages à venir doit se faire en connaissance des normes historiques et cela passe avant tout par la fréquentation d'autres Arlésiennes ou de cercles érudits, comme le soulignait Danièle :

E.M. : Du coup, si on peut résumer ce que tu fais, c'est de la recherche, de la documentation ?
 Danièle : Et de la transmission. Moi, je dis tout ce que je sais. Ah non, il y en a qui ne veulent pas ! C'est comme les recettes de cuisine, ça. Il y en a qui ne veulent pas te les donner. Là, c'est pareil. Je n'ai pas le temps. Non, elles ne veulent pas. Moi, je ne suis pas d'accord. Quand tu ne seras plus là, après, comment elles vont faire ? Elles vont faire les mêmes erreurs qu'elles ont

faites dans les années 50 quand elles ont commencé à se rhabiller. J'ai dit non. Bon, maintenant, il y a pas mal de livres, mais je veux dire, c'est dommage ! Parce que c'est bien, les livres, mais il faut avoir la pratique aussi. Parce que ce n'est pas facile de plier un fichu. Ce n'est pas facile de se coiffer.

Entretien, 18/04/2018

Mais, pour faire de “l’authentique” et bien apprendre, encore faut-il être bien conseillée. Et cela, toujours selon Danièle, n’est pas toujours évident, même dans des groupes spécialement dédiés. Il faut selon elle chercher “dans les détails”, “dans le style de l’époque” et être extrêmement rigoureuse sur la réalisation :

Normalement, la présidente, elle, elle est de S. C'est eux qui avaient ouvert ce truc [avec le président] il y a quelques années, après, moi, j'y suis allée. Quand j'ai vu ce qu'ils faisaient, je me disais « la cata »... Il y en avait une qui était de M., quand même. Oui ! Elle leur a fait faire, des conneries, mais des conneries, ce n'est pas possible. Moi, il m'a fallu tout rattraper après. Je n'ai pas tout rattrapé parce qu'il y en a qui ont dit... « Clac, clac ! On a envoyé les coups de ciseaux ». J'ai dit, mais non, il ne fallait pas. À deux ou trois, j'ai refait, enfin, j'ai essayé de refaire... C'était la cata, donc, bref. Et donc, j'y vais. Alors, l'atelier, c'est deux ou trois fois par mois. Et la présidente, maintenant, on ne la voit plus guère, elle n'a pas le temps. Oui. Il y en a qui disent, heureusement que tu es là. Je dis, oui, mais moi, je ne serai peut-être pas toujours là.

Entretien, 18/04/2018

Encore une fois, la destruction de l’ouvrage par souci de véracité vient marquer de façon emblématique la révélation de la “bonne” méthode et son engagement pour réaliser des costumes rigoureusement conformes à la tradition. Le manque d’investissement, l’ignorance et la nonchalance de certaines sont pointées du doigt, tandis que la menace d’une nouvelle rupture dans la transmission plane toujours : sans l’action salvatrice de quelques érudites passionnées, le costume ne pourrait pas survivre dans sa forme “authentique”.

Il nous faut à présent nous pencher sur la réalisation d’une pièce du costume, la jupe biaisée, pour mieux comprendre comment se diffusent les savoirs théoriques, les savoirs pratiques et les astuces dans l’atelier, et qu’il s’agit de maîtriser pour être une *bonne Arlésienne* :

Nous sommes une quinzaine à fréquenter l’atelier ce jour-là, et Violette entreprend le découpage de ma jupe. Aussi, elle invite à la cantonade les personnes intéressées par l’opération à venir y assister : nous sommes 7 à nous regrouper autour de la table de découpe, mais seulement deux à être réellement concernées. Les autres réalisent déjà, en effet, leurs propres jupes seules, mais cela ne les empêche pas de participer activement à la conversation, relevant un détail, une façon de faire, ou se moquant gentiment des deux néophytes prenant des notes avec application. Violette, debout devant la table à découper, ciseau en main, commence la leçon : les tissus « patch », comme elle les appelle (des tissus à motifs répétés) sont le plus souvent vendus en 110 cm : il faut compter 3m50 pour une jupe ronde, et au moins 4 pour une jupe biaisée. Avant de commencer à découper, il faut prendre garde aux motifs, pour les avoir toujours dans le même sens, et visualiser le sens du tissu : le droit-fil (qui correspond à la chaîne d’une étoffe, moins élastique que sa trame) se trouve parallèle à la lisère [Figure 16].

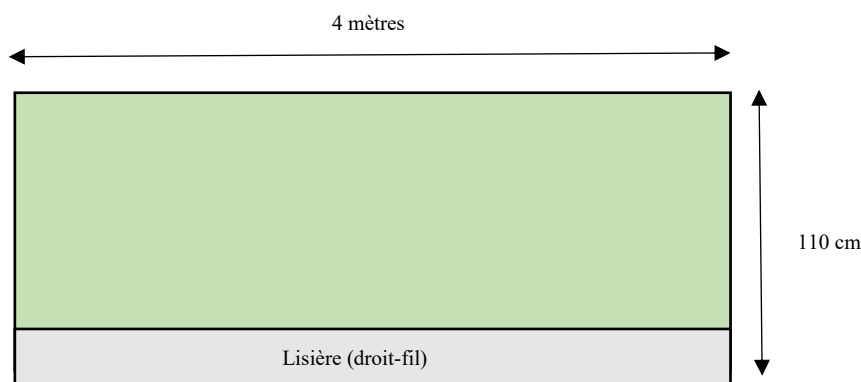


Figure 16 - Tissu utilisé pour la jupe

La jupe biaisée tire son nom du mouvement donné par le tissu : le biais correspond à la diagonale obtenue entre la trame et la chaîne. Aussi, elle est composée de deux panneaux biaisés, qui formeront l'arrière, et d'un autre coupé dans le droit-fil, mais évasé. Pour composer les deux premiers panneaux, qui seront symétriques, il faut commencer par prendre mes mesures, la hauteur (la jupe ne doit pas traîner par terre, mais ne pas découvrir les chevilles) et la taille : « ne faites pas comme les jeunes, prévient Violette, qui ont la taille sur les hanches. Comme pour le ruban, c'est quatre doigts au-dessus du nombril ! » On double le tissu, envers sur envers, pour avoir deux panneaux qui ne seront pas dans le même sens, mais symétriques. On fixe le premier patron, en prenant garde à placer le droit-fil indiqué sur le patron contre la lisière (« Il faut toujours faire ça ! » rappelle Violette). Comme le panneau de 110 centimètres est trop petit, il faut replier la pointe du patron pour effectuer un rajout [Figures 17 et 18]. Ici, nous dit Violette, tout l'art réside dans le placement du patron pour utiliser le moins de tissu possible sans néanmoins oublier les précieux ourlets. Pour couper, c'est Violette qui officie, et elle laisse 9 cm en plus du patron pour prévoir les ourlets. Pour l'ourlet de la pièce à ajouter (la pointe), il faut ruser, et compter sur ce que Violette nomme une « ligne d'ajustement » [Figure 19]. Il faut bien fixer le patron avant de couper, en commençant toujours par le milieu. Et, là encore, c'est comme pour la coiffure, nous dit Violette : « Des épingles, il en vaut toujours mieux 3 bien placées que 50... ». Violette me laisse placer les épingles et ajuster les panneaux, mais demeure la seule à manier les ciseaux : elle « se régale ». En riant, Stéphanie, qui assiste à la démonstration, ajoute que si Violette n'a pas « peur », c'est sûrement parce qu'il s'agit de mon tissu, et pas du sien : je serai la seule à devoir retourner au magasin de tissu en cas d'erreur de sa part.

La seconde pièce que nous coupons constitue l'avant de la jupe : elle est aussi coupée en biais, pour donner la fluidité de mouvement et l'allure caractéristique de cette jupe. Le panneau est cette fois plié en deux, envers sur envers, pour couper une unique pièce [Figure 19]. Puis, dans les chutes, nous trouvons les deux morceaux pour constituer les pointes manquantes : il faut les mettre bord à bord avec les pièces précédemment coupées, les faisant se chevaucher. Cela étant fait, il faut épingler, défaire le bord replié du patron [A, figure 19] pour le fixer sur l'ajout [en vert, figure 19]. On marque à la craie, on découpe, et le tour est joué ! Ma craie pour marquer les tissus avant la découpe intéresse d'ailleurs beaucoup Violette : il s'agit d'une craie dite de Briançon utilisée dans le bâtiment, notamment en soudure. Elle a l'avantage d'être blanche, en bâton et solide. Je lui offre l'objet, tandis qu'elle me prend à part pour m'indiquer que nous serons de défilé d'ici quinze jours, mais que c'est un secret : les autres, me dit-elle, « ne sont pas toutes prêtes ». Elle m'a déjà inscrite avec quelques-unes du groupe, le thème sera « cotonnade », et nous serons particulièrement bien reçues : elle a refusé une contrepartie économique mais a négocié un repas offert, ainsi qu'un seul tour de défilé pour profiter du second « depuis la tribune ». En revanche, je devrai avoir fini ma jupe pour pouvoir participer. Je retourne à la grande table de travail et m'installe près de Catherine, qui fait des plis canons. Elle regrette d'avoir oublié son Vichy, tissu à carreau qui permet de visualiser chaque centimètre, que l'on fixe sur l'envers de l'ouvrage pour faciliter la tâche. Stéphanie, qui a l'habitude, lui donne une feuille à petit carreaux : elle n'a qu'à la coudre directement, puis la déchirer une fois ses plis

terminés : « Comme ça, tu pourras prétendre que tu l'as faite authentique », dit-elle en riant. Violette, qui s'est mêlée à la conversation, note qu'il faudra en acheter en gros, cela serait plus pratique. Mais Catherine n'est pas tout à fait convaincue : le papier, selon elle, « renforce » la ceinture en créant une épaisseur en plus. De mon côté, je m'attelle à l'ourlet d'un fichu, que je tente de faire à la main. Manuela, que je vois pour la première fois, m'indique que je m'y « prends à l'envers » pour travailler. Je dois en effet faufiler la marque laissée par Violette à la craie pour mon ourlet, avec le fil donné par Annie, d'un jaune qui sera « bien visible » quand je le passerai à la machine. Ainsi, je pourrai suivre la marque sans risque de me tromper. Mais, alors que je « pousse » l'aiguille, Manuela m'indique qu'elle a une « technique de grand-mère » qui me simplifiera la vie. Il s'agit de fixer, à l'aide d'une aiguille, le tissu sur son genou (dans le pantalon). Le mouvement se fait alors vers soi : on passe plusieurs fois l'aiguille dans le tissu avant de la tirer. Cela permet d'économiser du temps, mais aussi d'avoir un point plus régulier (dans ce cas, cela importait peu, puisque le fil allait être ôté). Enfin, puisque j'ai du mal avec la machine, ma conseillère m'invite à bien repasser ma pièce avant de coudre, pour que mes plis ne bougent pas, et de me confectionner un petit guide de carton pour garantir une couture droite et égale en tous points. Très attentionnée, elle me propose même de venir chez moi pour m'accompagner dans la prise en main de ma machine : elle même apprend à sa petite-fille, à laquelle elle a promis le précieux outil si elle parvenait à réaliser un coussin à la main.

Journal de terrain, 21/09/19

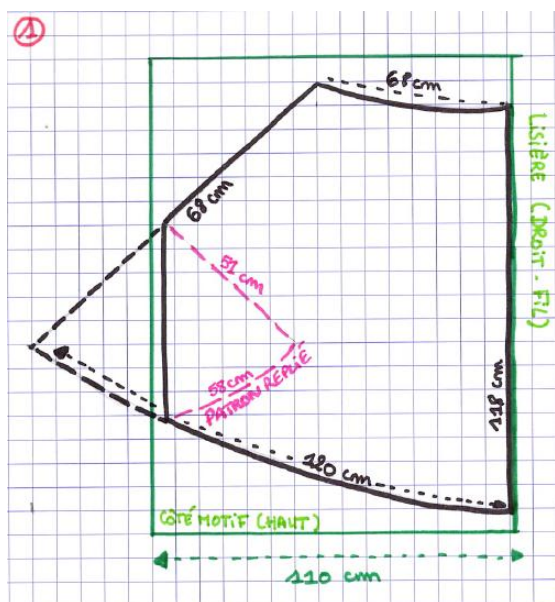


Figure 17- Panneau arrière

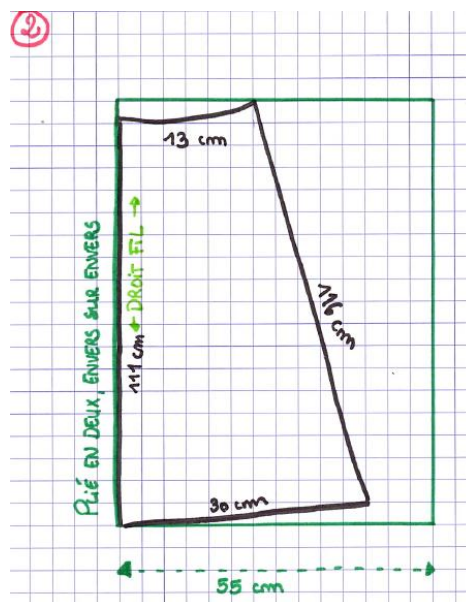


Figure 18 - Panneau avant

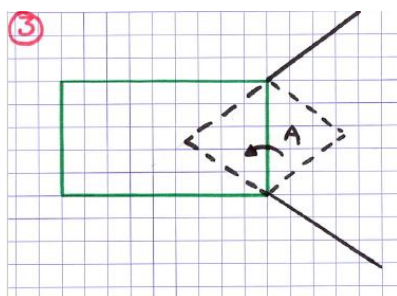


Figure 19 - Ajout de la pointe

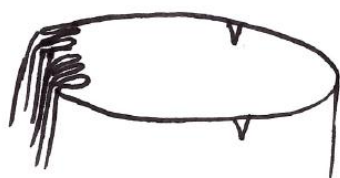


Figure 20- Plis de la jupe – Vue de profil



Figure 21 - Plis de la jupe - Vue de dos

Faire une jupe biaisée implique de maîtriser plusieurs registres de savoirs. En premier lieu, il faut avoir compris la particularité de cette forme de jupe, qui la distingue par exemple de la jupe ronde. Elle participe à l'élaboration d'une esthétique générale qu'il faut maîtriser pour concevoir son costume et résulte donc d'une série de choix opérés tout au long de sa fabrication. Ces choix dépendent de contraintes techniques (quantité de tissus, temps de réalisation...), des qualités de la matière (un tissu épais et fluide comme le velours ne se travaille pas comme du coton, etc.) et sont facilement identifiés au sein du groupe de couture : la variété des trajectoires individuelles, des traditions familiales et des morphologies permet à chacune de découvrir la gamme de possibilités entourant une pièce de costume. La connaissance du tissu et de sa façon de bouger s'associe ici à un savoir costumier spécifique qui replace ce savoir-faire dans un contexte plus large. Il s'agit donc pour l'Arlésienne d'être capable non seulement de reproduire une série de gestes techniques efficaces sur la matière, mais aussi de savoir analyser le contexte pour pouvoir déployer les actions adéquates. Comme le relève Éric Ripoll à propos de la transmission du savoir des formateurs de paramoteur, l'enjeu pour les personnes transmettant leurs savoirs est non seulement d'effectuer les bons gestes au bon moment, mais aussi de s'assurer que ses élèves puissent être capables non seulement d'identifier les possibilités qui leurs sont offertes, mais aussi de faire le bon choix en tenant compte d'une situation concrète [Ripoll, 2009].

Aussi, la présidente de groupe doit s'assurer que la néophyte identifie quelles caractéristiques du costume sont indérogeables et celles qu'elle peut éventuellement contourner. Là encore, ces frontières ne sont pas les mêmes selon les trajectoires de chacune. La présidente participe donc activement à uniformiser les pratiques en signalant lesquelles sont formellement exclues de l'atelier :

Catherine et Marie-Laure gardent un œil sur la réalisation de ma jupe aujourd'hui. Violette a indiqué qu'il faut faire les pattes, où seront fixés les boutons pression qui permettent l'ouverture. Je me fais gentiment moquer : j'avais oublié de prévoir une ouverture dans ma jupe, je dois défaire mes coutures pour l'ajouter. Mais je ne suis pas assez rapide au goût de Marie-Laure pour

découdre : elle me prend l'ouvrage des mains et brandit son découvite. « Regarde, ça va plus vite ! » En effet, elle positionne la couture bien face à elle, donne un grand coup de découvite à la jonction des deux pièces assemblées, puis tire énergiquement. Ceci étant expédié, elle décide de couper les pattes dans les chutes de mon tissu, confectionnant deux rectangles doublés sans s'encombrer des mesures. De même, elle prend en charge la couture à la machine, sans changer le fil de la canette : les pattes seront à l'intérieur, on ne verra rien, me dit-elle. Puis Marie-Laure m'envoie fixer les boutons pression qui finaliseront la fermeture. Catherine s'inquiète : ceux que j'ai achetés ne sont pas préalablement fixés sur des bandes, mais séparés, ce qui complique la fixation : il faut les coudre un à un en espérant parvenir à les mettre bien en face de part et d'autre. Elle m'indique alors un « truc » : il faut placer en premier les cinq embouts mâles, dont elle m'indique les emplacements avec des épingles (là encore, sans mesurer), dont on enduit le picot de craie : en le refermant sur la patte opposée, l'on obtient une marque qui indique où place l'embout femelle. Alors que je me mets au travail, je reste surveillée : « Et le fil, double ! » s'exclame Marie-Laure en passant derrière moi. Il faut que ça tienne, me dit-elle, il y a toujours de la tension dans les pressions. Alors que je lui montre mon aiguille, où mon fil est doublé, elle acquiesce : « elle est bien, cette petite », avant de s'éloigner. Denise abandonne son ouvrage au crochet pour venir faire la conversation, avant de s'éloigner, remplacée par Gaëlle. Lorsque mes boutons sont enfin fixés, Marie-Laure revient et entreprend de reprendre mon tour de taille. Elle me taquine à nouveau, constatant que je réenroule à chaque utilisation mon mètre de couture, une coquetterie de ma part, selon elle, et le signe de la débutante. Après s'être assurée que je sais où se situe la taille (au-dessus du nombril), elle fait deux pinces de chaque côté des hanches [Figure 20 ci-dessus] et m'explique comment faire mourir la couture de celles-ci pour « ne pas que ça marque » : il faut mener la couture doucement vers le bord, sans faire de ligne trop droite ou cassée. Elle passe rapidement aux plis : Marie-Laure travaille vite, il faut la suivre. Si je fais du 70, alors il faut laisser 35 centimètres de chaque côté, l'excédent de tissu formant les plis rabattus en épis de part et d'autre de la fermeture. Elle prévoit des plis de 5cm chacun, plats : 6 d'un côté et 7 de l'autre, « pour avoir un bel épi ». Elle me conseille d'avoir toujours un fer à repasser, « l'ami de la couturière », sous la main pour marquer les plis, ou encore aplatir les coutures : de « travailler au propre ». Tout en parlant, elle place les épingles tous les 5cm, puis les rabat une à une, les faisant se chevaucher. Chaque pli est fixé au précédent par une épingle, qu'elle déplace au fil de son avancée. Une fois les plis ramenés, Marie-Laure réajuste le tout, les reforme et les déplace de quelques millimètres pour former le fameux épi [Figure 21 ci-dessus]. « Enfin, constate-t-elle, il y a toujours un côté qui est mieux formé que l'autre. C'est comme ça, il ne faut pas chercher à comprendre. » Marie-Laure s'attache ensuite à façonner la ceinture. Elle la découpe dans les chutes, 9cm de large, une longueur à vue de nez. Marie-Laure travaille beaucoup comme cela : le mètre autour du cou, elle ne « s'embête pas », s'aidant de ses pouces pour reproduire des proportions. Mais elle tombe toujours sur les longueurs souhaitées. Pour découper ma ceinture, elle entaille un côté de la chute au ciseau, puis poursuit en déchirant à la main. Elle rit : « Et là, tu espères être tombée sur le droit-fil, parce que sinon, ta ceinture est toute de biais ». Elle fixe la ceinture sur le haut de la jupe avec des épingles verticales, en me recommandant de bien la passer à la machine chez moi : la ceinture doit « bien tenir ».

Mais c'est sans compter sur l'arrivée de Violette, qui entreprend de me faire essayer ma jupe, alors que l'atelier touche à sa fin. Alors qu'elle ajuste les plis formant l'épi, elle s'étonne : « Mais c'est quoi, ce bazar ? [elle ajuste encore, avant d'identifier la source du problème] Tu en as combien, des plis, là ? » Elle repositionne à l'horizontale les épingles disposées à la verticale par Marie-Laure. Quand j'explique que j'ai 6 plis d'un côté et 7 de l'autre, Violette me réprimande : « Mais jamais de la vie ! C'est 3 plis, et c'est tout. » Marie-Laure intervient : elle, tant qu'elle a du tissu, elle fait des plis. Violette se dirige vers la grande armoire et se saisit de *L'art du costume d'Arles* de Nicole Niel :

- Non, non, non. Regarde, c'est marqué là. Jupe en forme. 2 ou 3 plis. Alors c'est 2 ou 3 plis, c'est tout.
- Catherine : - C'est 2 d'un côté et 3 de l'autre, alors. Parce que la fermeture, c'est un pli en plus ! La dernière fois, Marie-Laure m'a laissée faire sans rien dire, et j'ai du tout recommencer.

Violette : - *Mé qué ?* C'est juste que c'est mal mis, si tu le mets comme il faut, ce n'est pas un pli, c'est une couture.

Violette s'attache alors à défaire tous les plis et les replace selon ses critères : trois de chaque côté.

Journal de terrain, 5/10/2019

Marie-Laure et Catherine étaient couturières. Elles travaillaient toutes les deux dans un petit atelier situé chez Catherine, où elles réalisaient parfois sur commande des costumes. Mais à l'atelier de F., c'était Violette qui avait le dernier mot : si leur savoir-faire était reconnu, la norme patrimoniale était fixée par la présidente et ne se discutait pas. Le livre de Nicole Niel parachevait toutefois la démonstration, marquant la limite entre ce qui pouvait être négociable et ce qu'il fallait absolument respecter. Dans ce cas de figure, il s'agissait de défaire le travail réalisé : rien n'a été conservé. Les astuces pour simplifier ou accélérer le travail, en revanche, circulent librement dans les ateliers, tandis que les taquineries participent à diffuser le savoir-faire relatif à la couture, font exister et entretiennent une communauté de pratique caractérisée par des manières d'utiliser un outil, l'habileté à placer son ouvrage de la meilleure façon, à positionner les épingles, ou l'habitude d'enrouler un mètre. Leur maîtrise reflète l'expérience de chacune et participe à positionner chacune à l'intérieur du groupe. La fréquentation d'un cercle particulier façonne ainsi un *devenir-Arlésienne* qui se fonde sur un certain rapport aux normes du costume, mais aussi sur des savoir-faire couturiers. Car l'emphase sur le "travail" que représente le costume, redoublé par les récits de l'intransigeance patrimoniale qui conduit à d'inlassables recommencements, ne signifie pas que les Arlésiennes ne comptent pas leurs efforts. Bien au contraire, c'est la capacité à savoir quels gestes s'économiser et lesquels recommencer jusqu'à obtenir un résultat parfait qui constitue la *métis* de la couturière. Celle-ci n'explique pas formellement cette séparation : elle est réputée transiter par imprégnation, à travers une forme d'initiation invisible¹⁶³ aux manières de faire, aux astuces, aux tours de mains qui caractérisent la bonne couturière. Dans l'extrait présenté ci-dessus, nous voyons bien que cette affirmation va plus loin, puisque l'apprentissage réussi appelle également un jugement de valeur associé à la personne : une "petite" apprentie peut être "bien" parce qu'elle comprend

¹⁶³ J'emprunte ici le terme « d'invisible initiation » à Daniel Fabre, qui souhaitait mettre en lumière la façon dont les sociétés européennes avaient pu produire des hommes et des femmes en l'absence apparente de rite de passage institué. Cette recherche s'inspirait et faisait écho aux nombreuses études concernant des sociétés extra-européennes, pour lesquelles ces rites étaient largement commentés et discutés. À propos des initiations féminines, Fabre, s'appuyant sur les travaux d'Yvonne Verdier, montre bien comment nos sociétés ont construit une continuité entre la destinée féminine, caractérisée par la procréation, et l'art de la séduction, associé aux savoir-faire textiles [Fabre, 2019]. Si, dans le cadre des ateliers de couture arlésiens, nous ne retrouvons pas de rite de passage à proprement parler, ceux-ci participent activement au *devenir-Arlésienne* et intègrent la néophyte dans une sociabilité costumière riche et dense. De plus, les premiers travaux d'aiguille accompagnent bien souvent l'accès aux cérémonies sanctionnant une nouvelle coiffe : les Mireillettes façonnent leurs premières pièces accompagnées de leurs proches, et les attentes envers les jeunes filles augmentent suite à leur prise de ruban.

vite, parce que son travail est “propre”, mais elle peut aussi être “travailleuse” et “dégourdie”... Bernard Lahire, à propos de la socialisation des hommes et des femmes dans nos sociétés, soulève que la féminité – comme la masculinité – consiste en un héritage sexué, essentiellement « immatériel », qui est

« constitué de manières de voir, de dire, de sentir et d'agir, c'est-à-dire d'habitudes corporelles, de croyances, de catégories de perception et d'appréciation, d'intérêts et de désintérêts, d'investissements et de désinvestissements, de goûts et de dégoûts. » [Lahire, 2001]

Cette socialisation peut être, nous dit Lahire, transmise selon trois grandes modalités. La première est directe et explicite : le partage des activités, de jouets selon les genres en sont des exemples. La « socialisation silencieuse », elle, est plus diffuse nous dit Lahire. Elle ne résulte pas en effet d'une inculcation « morale, idéologique ou pédagogique » mais découle plutôt de dispositifs non-discursifs, comme des répartitions tacites ou semi-explicites présentées comme des états de faits. Enfin, la troisième modalité consiste en une inculcation « idéologique-symbolique de valeurs, de modèles, de normes » [*Ibid.*] par imprégnation ou habitude. Il s'agit de normes culturelles circulant largement dans notre société et diffusées notamment par les médias ou les productions culturelles. Dans le cadre du costume d'Arles, nous pouvons voir que la transmission des techniques repose à la fois sur des dispositifs non-discursifs (l'atelier rassemble uniquement des femmes, à de rares exceptions près, même si certaines cousent pour des hommes) et une imprégnation diffuse. L'image de la *bonne Arlésienne* est régulièrement mobilisée dans le groupe de couture, et la valorisation de certaines pour leur application, leur sens du soin, du travail et leur maîtrise érige de façon explicite un modèle à suivre.

“Être autonome” en matière de costume ne signifie pas réaliser ses costumes seule : l'Arlésienne échange régulièrement avec ses pairs, peut fréquenter différents ateliers, s'inspirer de façons de faire différentes... L'imprégnation, en revanche, participe à l'élaboration du *devenir-Arlésienne*, qui s'incarne dans la capacité, justement, à pouvoir prendre position dans ces cercles pour transmettre à son tour. L'emphasis sur les capacités à respecter dans un même temps la règle patrimoniale et l'inventivité, l'habileté, la créativité qui se manifestent par la capacité à trouver des astuces délimitent les contours d'une expertise étroitement associée, dans nos imaginaires, au féminin. Comme le relève Julie Thomas, les compétences associées aux travaux manuels pensés comme féminins sont plus volontiers attribuées à des qualités innées, tandis que les travaux masculins relèveraient de savoir-faire techniques acquis dans nos

imaginaires [2013]. Mais ces qualités féminines sont réputées se renforcer par le travail manuel soigné et appliqué : c'est ce que constate Junko Ohishi, en étudiant les rapports entre le *waza* et la vertu féminine au Japon. Dès le XVIII^e siècle apparaissent en effet au Japon des théories associant la bonne éducation des jeunes filles à certains travaux domestiques, ou techniques (comme la couture ou le filage), qui participent à l'apprentissage de vertus féminines idéales, et donc dans un même temps des attitudes idoines [Ohishi, 2021]. Ces analyses rejoignent celles d'Yvonne Verdier [1979] ou encore Marlène Albert-Llorca [1995] qui soulignent, dans le contexte européen, comment l'apprentissage de techniques spécifiques, notamment d'aiguilles, est pensé comme central dans l'éducation des jeunes filles. Agnès Fine montre bien, également, comment la constitution du trousseau représentait une étape importante, dans nos sociétés, conditionnant l'accès à la féminité :

« Contrainte du corps des femmes, de leur espace et de leur temps, le trousseau est plus encore contrainte de leur devenir. En associant symboliquement la loi biologique des femmes à leur mariage, on restreint l'ensemble de leur existence sociale à cette loi. Mais l'analyse serait pour le moins limitée et même fausse si elle s'en tenait à ces observations. En effet, en même temps qu'elle est une norme contraignante, le trousseau est une étape initiatique au cours de laquelle s'investissent positivité, créativité et plaisir. » [Fine, 1984 : 176]

Il paraît nécessaire de prolonger ce questionnement par une enquête approfondie, en nous demandant dans quelle mesure cette association entre accès à la féminité et apprentissage des travaux d'aiguille pourrait-elle être partagée par différentes sociétés, sous quelles modalités, en nous intéressant à la façon dont ces savoirs circulent et sont présentés aujourd'hui. Yvonne Verdier a bien montré comment, dans le contexte français, se déployait le langage des aiguilles et des épingles, symbolisant la sexualité féminine [1979 ; 2014]. Mais, comme l'exprime la citation d'Agnès Fine mise en exergue, ce travail peut être aussi un outil émancipateur, que l'on peut imaginer d'autant plus essentiel lorsqu'il se déploie dans des contextes où les femmes auraient des moyens d'expressions limités. Car, y compris chez les Arlésiennes, la maîtrise de ces savoir-faire est présentée comme un support de leur créativité, source de fierté personnelle et d'épanouissement.

Dans le cadre de l'atelier consacré au costume, la patience, la minutie, l'habileté, la persévérance ou encore le fait d'être "dégourdie", comme le dit Violette, sont fortement

valorisées. Les Arlésiennes ne présentent pas la couture comme une compétence aujourd'hui nécessaire pour être une femme accomplie. Mais, à l'instar des couturières mongoles rencontrées par Isaline Saunier, elles associent ces valeurs à ce qui construit « la bonne socialisation des femmes » [2023 : 493], tandis que les ateliers de couture participent à l'élaboration d'un entre-soi genré reposant sur la solidarité féminine, la transmission, l'entraide et l'échange. L'ethnologue souligne d'ailleurs l'importance du rire et de la plaisanterie dans ces ateliers, qui participent à la fois à l'apprentissage et à la cohésion du groupe. Apprendre à faire son costume en faisant les bons gestes, qui seraient “purs”, “originels” ou encore “simples” révèle sous cet angle une certaine conception des Arlésiennes des temps passés, qui se révèlent alors efficaces, car capables d'économiser leurs efforts ; simples, car délestées de la recherche de fioritures superflues ; et distinguées, puisque créant d'élégantes compositions. Ces femmes d'antan sont décrites aujourd'hui comme travailleuses, capables de sublimer la plus humble des étoffes, mais aussi inventives : nul besoin de richesses extravagantes, mais simplement de temps et de créativité. Elles deviennent ainsi des modèles d'une féminité idéale, qui transparaît dans leurs réalisations techniques, qui en sont le signe et l'origine. Il s'agit aujourd'hui, pour les groupes de couture arlésiens, de re-crée cette *métis* associée au costume et perdue au fil des générations. Les années du “folklore”, incarnées par les années 1950 à 1970, sont à ce titre la figure de repoussoir la plus couramment mobilisée : le caractère récréatif des représentations, qui justifie le peu de soin accordé aux tenues, témoigne de la perte de ces valeurs.

Les techniques associés au costume relèvent de deux catégories : des savoir-faire spécifiques à l'habit arlésien, qu'il s'agit de reconstituer et de transmettre à nouveau, et des savoirs couturiers associés à des qualités participant au *devenir-Arlésienne*. Si ces deux registres ne se recoupent pas toujours et peuvent faire l'objet de transmissions différenciées, c'est dans tous les cas le travail et l'implication personnelle qui sont valorisées. Porter attention aux recherches menées par les plus érudites pour remonter aux “origines” des gestes, à la façon dont ces savoirs reconstituent une gestuelle qui serait plus historique, la décrivent et la diffusent nous éclaire sur les liens établis par les Arlésiennes entre leurs perceptions du passé et les techniques. Le geste technique re-composé permet de produire un discours renouvelé sur le passé, l'efficacité prouvant son authenticité et sa véracité. Mais ce souci de mise en relation avec les ancêtres par la reproduction de gestes concerne également une gamme de façons de faire, d'attitudes, de qualités qui participent à la construction et à la diffusion d'une féminité idéale, renforcée par l'uniformisation des techniques induite par ces nouveaux récits. Ces recherches, si elles sont extrêmement valorisées, ne circulent pourtant pas de façon égale dans les cercles

arlésiens et révèlent que le rapport à l'histoire et aux techniques repose en grande partie sur un rapport réputé privilégié à l'histoire locale.

2. Tisser l'authenticité¹⁶⁴

Travailler sur les costumes traditionnels féminins du pays d'Arles ne prédestine pas, de prime abord, à évoluer dans un milieu marqué par de multiples rivalités, plus ou moins franchement affirmées. Pourtant, au cours de mon ethnographie, j'ai pu découvrir un univers structuré par des réseaux de savoirs parfois antagonistes, s'opposant pour pouvoir édicter la justesse patrimoniale du costume. Dans le cas présenté ici, tout se cristallise autour d'un seul et même objet, le mythique ruban nécessaire au costume d'Arlésienne : une bande de soie parachevant la coiffe, ornée de motifs de velours. Ces motifs se détachent d'un fond satiné, coloré, blanc ou bleu marine, et sont directement tissés dans la trame.

L'industrie textile ayant cessé la production de ces rubans au cours du XX^e siècle, les Arlésiennes se sont tournées vers le marché de l'ancien. Mais, il a semblé nécessaire d'en relancer la fabrication, tâche à laquelle s'est d'abord attelée une association arlésienne qui regroupait quelques passionnées du costume. Puis, en 2018 a émergé un autre collectif, cette fois dans les Alpilles, également dédié à la création et à la commercialisation de rubans. Ce collectif s'est, dès ses débuts, construit en opposition à l'association arlésienne, les deux groupes présentant leurs rubans comme authentiques et réalisés dans la plus pure tradition. Cependant, des critiques ont rapidement émergé de part et d'autre, mettant au jour des considérations bien différentes de ce que doit être le sabrage, une opération centrale dans la confection du ruban.

J'ai pu assister à une démonstration des techniques de l'association arlésienne, qui valorise l'excellence et la rigueur de leurs pratiques. Sous la houlette de membres de cette association, je me suis exercée une première fois au sabrage, avant de suivre la naissance du collectif des Alpilles et d'y accomplir une formation plus longue. Dans les deux cas, nous retrouvons une même technique, et le même souci de s'inscrire dans une tradition décrite comme « authentique ». Pourtant, les modalités d'apprentissage et les discours qui accompagnent les techniques apparaissent comme radicalement différents : virtuosité, spécialisation, précision étaient revendiquées par l'association arlésienne, tandis que le groupe

¹⁶⁴ Cette sous-partie est une version en partie remaniée d'une publication [Marcia, 2023]

des Alpilles prônait une relation privilégiée au patrimoine et un apprentissage rapide grâce à la pratique. Le statut de la technique de sabrage semble alors complètement différent en fonction des valeurs qui lui sont associées et qui se transmettent par dispositifs d'apprentissage très contrastés. Et, finalement, c'est le rapport à l'objet produit qui s'en trouve modifié, oscillant entre œuvre d'art, patrimoine et marchandise.

Productions nouvelles

Paradoxalement, les rubans si emblématiques du costume d'Arles ne sont pas caractéristiques de la région. Les premiers rubans portés en pays d'Arles étaient produits à Krefeld, en Rhénanie du Nord et arrivaient dans la région par les foires et les marchés, Beaucaire en tête. S'ils étaient très prisés par les Arlésiennes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la France possédait également une solide tradition dans l'industrie de la soie, et les rubans du bassin stéphanois ont fini par s'imposer¹⁶⁵. D'abord vendus au poids, puis au mètre, ces rubans étaient caractérisés par des motifs variés de style Art déco, et leur forme s'est stabilisée au XX^e siècle : sept centimètres et demi de large pour un minimum de quatre-vingt-dix centimètres de long, se terminant le plus souvent par une lune¹⁶⁶. Les motifs étaient en velours de soie, une texture obtenue après sabrage, une technique aussi appelée « velours au sabre ». Cette opération, très minutieuse, consiste à couper chaque fil composant le motif tissé dans la trame à l'aide d'un sabre spécialement dédié pour ensuite les frotter avec une brosse en poil de sanglier, formant ainsi le velours qui a donné un nom provençal au ruban : le *velout*.

Mais pour les Arlésiennes, l'affaire n'était pas gagnée : la production nationale de passementerie a fortement décliné, et on ne fabriquait plus les rubans nécessaires au costume à la fin du XX^e siècle. C'est alors qu'un petit groupe de passionnées a émergé en Arles, porté par l'ambition de relancer la fabrication des rubans, et de donner ainsi un nouveau souffle au costume. Elles ont contacté un des derniers tisserands en activité dans le bassin du Forez et l'ont persuadé de relancer la production. L'artisan a accepté de les rejoindre dans l'aventure, mais il ne possédait pas alors la machinerie nécessaire. Le récit est connu, en pays d'Arles, et bien rodé : il a fallu trouver un métier à passementerie du siècle dernier et modifier la structure même de l'atelier pour pouvoir l'installer. Lorsque j'ai rencontré en 2018 les fondatrices de l'association arlésienne, instigatrices de cette résurrection, tous ces éléments m'ont été relatés avec émotion, car ils étaient le signe, à leurs yeux, de la forte implication du groupe pour recréer

¹⁶⁵ Sur la production textile durant la révolution industrielle, voir Jarrige et Todd [2021].

¹⁶⁶ Ce motif de croissant de lune termine la plupart des rubans contemporains, certains en comportent même deux. Cette lune était absente des rubans lorsqu'ils étaient vendus au mètre : ils étaient alors ornés de motifs répétés.

d'authentiques rubans. Mais l'épopée n'était pas finie : si le tisserand relança la production en 1997, la solution ne fut pas pérenne. En cause, l'opération de sabrage. Elle était jusque-là assurée par Jeanine Costes, artisane indépendante, décrite par les membres du groupe comme "une dame, meilleure ouvrière de France, de 70 ans, qui travaillait pour la haute couture et qui avait à ses ordres 45 ouvrières". Jeanine Costes a été conviée à faire une démonstration de son travail : elle a tant plu que des Arlésiennes l'ont suppliée de venir transmettre sa science. Après de nombreuses palabres, et presque à contrecœur, elle a accepté. Si Jeanine Costes refusait d'encadrer ce stage, me racontait Sandrine, qui se souvenait avec émotion de ces premiers moments, c'est qu'elle avait déjà tenté d'organiser à la fin de sa carrière des formations dans sa région natale, le Forez : ce fut un échec cuisant. Le manque de sérieux et de motivation de ses derniers élèves avait conduit Jeanine Costes à ne plus vouloir transmettre son savoir-faire, dont elle paraissait pourtant être l'ultime détentrice. Mais face à l'insistance des Arlésiennes qui avaient finalement obtenu gain de cause, le premier stage a été lancé en 2010 et fut un franc succès.

Sandrine : - On avait la pression, parce que si le stage se passait mal, elle a dit que nous n'en ferions plus d'autres. Nous étions six, et nous avons été des élèves appliquées.

E.M. : - La main n'a pas tremblé, alors ?

Sandrine : - Ah si !

Laurence : - Surtout, nous étions impressionnées, car jamais une Arlésienne n'aurait pu imaginer sabrer son ruban.

Entretien, 14/05/2018

Les rubans de velours occupent une place singulière dans l'économie générale du costume : contrairement aux autres pièces qui le composent, il est le fruit d'une industrie aujourd'hui disparue et requiert ainsi une machinerie et des savoir-faire spécifiques. Pour pouvoir continuer à porter leur costume, les Arlésiennes ont été contraintes de s'adapter aux mutations de leur époque. Et cela a impliqué de se former à des techniques complètement ignorées jusqu'alors : il a fallu retrouver des motifs anciens, relancer le tissage avec un professionnel pour créer des rubans neufs et apprendre à sabrer elles-mêmes, ce que leurs aïeules n'avaient jamais fait. Mais cela a également concerné la production de sabres : les Arlésiennes sont parvenues à convaincre un coutelier d'accepter de travailler avec elles pour créer cet outil nécessaire à leur art. Ce travail, Jeanine Costes le considérait alors comme impossible lorsque les membres de l'association arlésienne l'ont contactée pour devenir ses élèves.

Car le sabrage exige une grande précision devant son ouvrage : l'esprit, d'après Laurence, doit guider le sabre. Et, pour ce faire, il faudrait être "habitée par la passion du patrimoine", "l'amour du ruban". Ce qui, pour Laurence, expliquerait l'échec cuisant des stages

précédents animés par Jeanine Costes, près de Saint-Étienne : il n'y avait pas cette relation au costume, qui serait le “moteur” des sabreuses d'aujourd'hui. Et, d'après Sandrine :

Ça demande aussi de l'humilité. Il faut accepter ce que les autres nous disent, toutes ces imperfections qu'elles voient et que nous ne remarquons même pas. C'est le groupe qui nous permet de progresser, de chercher toujours la perfection, sinon, sans cela, on se laisserait aller. Il faut accepter l'erreur, chercher le meilleur.

Laurence : - Au moins pour honorer Mme Costes.

Entretien, 14/05/2018

En huit ans, l'association a formé soixante et une personnes grâce à des stages de découverte puis de perfectionnement, espacés de deux ans. Chaque stage a réuni sept Arlésiennes maximum, afin de pouvoir assurer un suivi optimal et permettre à la formatrice de “rectifier la tenue” de ses stagiaires. Entre-temps, elles se sont retrouvées une fois tous les deux mois, pour échanger entre adhérentes de l'association et cultiver cette humilité face à la technique, dont il sera régulièrement question durant l'entretien. Jeanine Costes a pu former et “valider” six sabreuses et un sabreur en 2014, avant de décéder en 2016, à l'âge de 82 ans. Sa mémoire était toujours vive au sein de l'association, et l'on se référait régulièrement à son souvenir, à son expertise pour justifier tel geste ou tel autre.

Pour l'association arlésienne, la virtuosité de Jeanine Costes était au centre des discours. Elle s'apparente en effet à un maître de transmission, figure développée par Étienne Bourgeois [Bourgeois, 2018] qui, s'appuyant sur la caractérisation de Marcel Gauchet, en dégage quatre fonctions : la médiation avec le passé, l'interprétation d'un savoir-faire difficile d'accès, l'accompagnement personnel et l'inscription dans une lignée. Dernière détentrice d'un savoir-faire menacé dans lequel elle excellait, Jeanine Costes a pu transmettre un savoir d'une grande complexité, impossible à acquérir seule. Elle s'est engagée, jusqu'à sa mort, auprès de ses élèves – même lorsque celles-ci sont devenues enseignantes à leur tour, et donc légitimes –, elle a ainsi façonné un lignage de savoir, chacune pouvant aujourd'hui se positionner dans la chaîne de transmission dont elle était la source. S'étant d'abord refusée à l'exercice de transmission, elle a par la suite fait montre d'une exigence implacable, d'une grande précision et d'une grande rapidité à la tâche – ce qui lui a valu le qualificatif de “machine à sabrer” en Arles. Cette virtuosité, de plus, a fait de Jeanine Costes et de ses élèves les dernières détentrices d'une technique en perdition, puisqu'elles étaient alors les seules à pouvoir affirmer la nature de ce savoir-faire, pouvant dès lors en définir les normes. L'on comprend mieux, de fait, l'accueil solennel réservé à l'ethnologue, ainsi que l'interdiction première de manipuler le sabre. De même, l'emphasis sur les dangers liés à son utilisation, sur la méticulosité qu'exige son

manièrement, autant que sur les sons produits par son action sur la soie, témoigne d'une esthétisation de la pratique qui se nimbe de mystère. Difficile d'accès, l'art du sabrage participe à la maîtrise de soi et des gestes, faisant de sa pratique un exercice « méditatif » qui révèle l'habileté de ses initiées.

Naissance d'un second groupe

Nous étions en 2018, et après plus de deux ans de travail et de recherches méticuleuses, les premiers rubans de coiffe imaginés au sein du collectif des Alpilles par Claire-Cécile, Sabine, Laure et Florence, ont enfin vu le jour. J'ai reçu quelques semaines avant l'événement un mail d'invitation d'une de leurs fidèles soutiens, Sarah, m'enjoignant d'assister à la présentation du collectif en "observatrice", selon ses mots. Ses arguments, pour m'inciter à les rejoindre, étaient simples : ce nouveau groupe des Alpilles proposait des rubans "dans la plus pure tradition", "au cœur de la mode", "à petit prix", "sans liste d'attente" et surtout "sans copinage". Et ce, à la différence du groupe arlésien, qui obligerait, d'après Sarah, à "presque montrer patte blanche, s'incliner" face à celles qui tenaient – et à l'entendre, verrouillaient – le marché des rubans. De son côté, le collectif des Alpilles revendiquait la grande accessibilité de sa collection, tant au niveau des prix (bien inférieurs à ceux jusqu'ici pratiqués) que des conditions de vente. Les références au groupe opposé se sont multipliées, parfois à peine voilées : le conflit était alors définitivement engagé.

Par ailleurs, le collectif a également mobilisé la figure tutélaire du sabrage pour légitimer son entrée en lice. En effet, le mail d'invitation du collectif des Alpilles précisait qu'elles avaient pu apprendre aux côtés "d'une sabreuse professionnelle" (elle n'a pas été nommée) formée directement par Jeanine Costes et extérieure au monde de la tradition provençale, s'inscrivant ainsi dans une lignée d'apprentissage plus large que leurs rivales arlésiennes. C'était ici la qualification du sabrage comme "métier d'art" qui était mise en avant, tandis que l'association arlésienne, de son côté, valorisait une transmission rendue uniquement possible par "la passion du patrimoine". La présentation de la collection était animée par Pascale et Véronique, qui ont étroitement lié leur entreprise de production de rubans au désir de sabrer. Face à la salle comble, Véronique est revenue sur leur souhait initial d'apprendre la fameuse technique "que l'on disait très difficile, très compliquée, très spéciale". Elles étaient six pour ce premier cours, qui leur a semblé bien plus simple que prévu. Certes, il a fallu "s'approprier" le fameux sabre, le "tenir", le "positionner", apprendre "comment attaquer les premiers dessins" selon le sens du tissage, bref, "de la technique", mais une de celles facilement accessibles et

transmissibles. Les deux amies ont ensuite évoqué “une joie sans pareille” et une grande fierté qui les auraient poussées à se tourner à l’époque vers l’association arlésienne pour obtenir des rubans non sabrés afin de les réaliser elles-mêmes. Face à un refus catégorique, elles ont décidé de démarcher à leur tour un passementier capable de leur fournir des rubans : c’était M. Costes, qui, ont-elles relevé en riant, porte par un curieux hasard le même nom que la sabreuse tutélaire. Après de multiples tentatives et un travail intensif, la collection a enfin été lancée, et la plupart des rubans exposés ce jour-là ont été proposés non sabrés. En effet, comme l’ont mentionné à nouveau les sabreuses des Alpilles au cours d’une de leur formation, il leur semblait essentiel que les Arlésiennes apprennent à sabrer elles-mêmes. Il faudrait “se faire” le ruban, ne pas être “fainéante” et être fière de porter ses productions.

À travers les discours qui introduisent les savoir-faire et la question de la maîtrise technique se font jour des différences très marquées entre les deux groupes. Ce détour par la genèse de la redécouverte de la pratique du sabrage (décrite comme en perdition, exigeante et donc réservée aux spécialistes, ou au contraire d’accès plutôt aisé et qui doit être pratiquée par toutes) ne nous permet pas simplement d’en déduire deux relations particulières au patrimoine : c’est ici toute la question de la méthode de transmission d’une même technique et de ses effets sur celle-ci qui est en jeu. En effet, les récits relatifs à ces deux quêtes conditionnent le registre dans lequel s’inscrira le geste technique et sont déterminants pour appréhender le contexte de transmission et ses enjeux. Il s’agira ici d’explorer la façon dont les sabreuses sont parvenues à insuffler du sens à leurs pratiques, grâce à des stratégies discursives originales et des modalités singulières d’organisation de la situation d’apprentissage.

Gestes, techniques et transmission

Les sabreuses de l’association arlésienne s’accordaient sur le caractère exceptionnel de leur entreprise, dont la réussite s’apparentait pour elles à une succession de chances inespérées, dont la rencontre avec Jeanine Costes semble l’élément principal. Celle-ci leur a transmis son savoir-faire tout en leur inculquant les exigences professionnelles qu’elle tenait de sa carrière d’excellence : une sabreuse, pour être bonne ouvrière, doit pratiquer quatre heures par jour. Si toutes ne s’y conformaient pas au moment de notre rencontre, cet idéal ambitieux était connu et toujours transmis lors des nouveaux stages de formation. Une sabreuse pourrait, d’ailleurs, “se dérégler”, c’est-à-dire perdre sa maîtrise : elle devrait régulièrement se former à nouveau pour retrouver ses bases. Le travail paraît ici sans fin, l’apprentissage permanent pour garantir

la qualité du résultat. Laurence racontait ainsi la genèse du sabrage, dont le récit conditionne le rapport des membres de l'association à la pratique :

Il [un tisserand de l'association arlésienne] a beaucoup travaillé, il a mis quatre ans à trouver la texture qui permettrait de sabrer. Qu'il y ait une bonne densité, pour pouvoir travailler au sabre. On en a pleuré, le jour où elle [Jeanine Costes] a donné le premier ruban, où elle l'a sabré.

Entretien, 14/05/2018

Un coutelier est également indispensable à la chaîne, m'expliquait Sandrine, pour fabriquer et aiguiser les sabres. À l'origine, ce n'était pas l'activité de celui avec lequel elles travaillent depuis : lui, créait des "couteaux uniques", mais à force d'aiguiser les sabres des Arlésiennes, "il s'est pris au jeu" :

Sandrine : Il a vu les gros couteaux qu'on avait, qui usaient nos petites mains.

Laurence : Non, mais ils ne sont pas si terribles que ça. Et puis, elle ne travaillait qu'avec ça, Jeanine Costes.

Sandrine : Moi, à chaque fois que je dois sabrer la lune, c'est vrai que je prends le sabre avec lequel j'ai appris. J'ai besoin de retrouver le toucher, et la sensation.

Laurence : C'est vrai qu'il [le coutelier] nous a fait des sabres très légers, avec des alliages, je ne le sens pas en main.

Entretien, 14/05/2018

Les sabres, dont la fabrication fait l'objet d'une histoire se rapprochant de celle de la relance des rubans – un savoir perdu réinventé pour le costume – avaient un statut ambivalent : les derniers créés ont été pensés comme des prolongements de la main, qui ne devraient pas se sentir. Les premiers, dont se servait Jeanine Costes, conservaient en revanche le souvenir de cette dernière, et, à ce titre, étaient mobilisés pour réaliser la partie la plus importante du ruban, mais aussi la plus complexe techniquement : la lune. Les happerceptions¹⁶⁷ des sabreuses se logeaient dans la sensation de l'outil dans la main plus que dans son rapport avec la matière travaillée : il pouvait tour à tour encombrer, peser, rassurer ou même être oublié. Le sabre, en plus d'être un compagnon indispensable pour finaliser le ruban, était caractérisé par sa dangerosité : les risques de blessure pour les néophytes étaient bien réels. Louise me racontait ainsi un accident au cours d'une démonstration publique :

Un jour, il y en a une [du public], elle a envoyé la main par-dessus, et elle a attrapé le sabre. Elle s'est coupé la main, bien comme il faut !

Entretien, 14/05/2018

¹⁶⁷ D'après le néologisme fondé par Frans Veldman, pour rendre compte des processus perceptifs. L'happerception est « une faculté fondamentale, essentiellement humaine, d'apercevoir, de sentir, de ressentir, de vivre » [Veldman *et al.*, 2007 : 451], se distinguant des perceptions par son caractère conscient, orienté et volontaire. Voir notamment Sola [2007, 2015].

Heureusement, m'a-t-elle précisé aussitôt, les rubans ont été épargnés. Le coutelier lui-même s'est ouvert la main en affutant un des sabres, sans même s'en rendre compte, ajoutait Laurence.

La grande concentration exigée pour le sabrage et l'extrême dangerosité du sabre, rappelée à de multiples reprises pendant l'entrevue et confirmées par la première interdiction de toucher adressée à l'ethnologue (et levée en fin d'entretien), contraste avec les constatations de l'anthropologue Paola Tabet à propos de la division sexuelle du travail. En effet, elle relève que d'ordinaire, les armes, les outils-armes, ainsi que les instruments de production les plus complexes sont réservés aux hommes, renforçant par là même la domination masculine. Les outils destinés aux femmes, en revanche, sont le plus souvent de manufacture simple et réalisés par des hommes. Leur action sur la matière est également moins valorisée, car « le temps féminin ne compte pas » [Tabet, 1979 : 43]. Or, dans le cas de l'association arlésienne, il semblerait que les sabreuses puisaient dans le registre du masculin pour caractériser leur activité. En effet, l'appellation « sabre » et la dangerosité plusieurs fois affirmée de l'objet pourraient laisser penser que les Arlésiennes, en redécouvrant une technique en voie de disparition décrite comme extrêmement précise et complexe et obligeant des artisans à se former pour les suivre dans leur entreprise, se saisissaient d'un pouvoir qui leur était jusque-là inaccessible en tant que femmes. D'ailleurs, lorsqu'elles évoquaient le sabrage et les méthodes d'apprentissage qui lui étaient associées, les membres de l'association parlaient d'une action déterminante et irréversible, qui pourrait saboter le ruban tout entier en cas d'échec : « Le geste est définitif ». Pourtant, elles restaient dépendantes d'artisans traditionnellement masculins pour produire rubans et sabres, leurs matières premières et outils. De plus, le travail du tissu (une matière molle) et plus précisément le façonnage des ornements qui exige du temps et de la patience les renvoyaient dans les domaines identifiés par Paola Tabet comme relevant du féminin. Cependant, ces aspects étaient absents du discours des membres de l'association arlésienne, qui insistaient au contraire sur leur action d'expertise et leur rôle de commanditaire auprès du tisserand et du coutelier, qui semblaient n'exister dans le milieu du costume que du fait de la volonté de ces femmes. De même, l'accent sur leur maîtrise, leur force de concentration et la nécessité de connexion main-esprit tendrait à faire de leur pratique non pas un loisir d'art créatif, mais un artisanat d'art à part entière, placé sous le sceau de la virtuosité et de l'expertise.

L'apprentissage était décomposé en plusieurs étapes : elles s'exerçaient d'abord sur des carrés de soie, divisés en sections afin que chacune puisse se figurer sa progression durant le stage. Des ronds et des bandes étaient leur principal terrain d'entraînement, puis la formatrice

leur fournissait des chutes de rubans. Et enfin, le dernier jour, le ruban véritable. Mais le carré d'entraînement, même la formation achevée, restait toujours d'actualité : Jeanine Costes a continué d'aider ses élèves, même lorsqu'elles furent devenues elles-mêmes formatrices. Le sabrage, me disaient-elles, se faisait dans le silence dans leur atelier, pour laisser s'épanouir le son de la soie qui se coupait. Lorsque les membres de l'association ont appris que j'étais originaire de la région et que je confectionnais également mes costumes, elles ont accepté de m'initier au sabrage, sous bonne garde. Un échantillon m'a été confié, et toutes se sont placées derrière moi pour commenter mes gestes. Leur principal point d'attention est resté ma posture et ma tenue du sabre, qui ont été corrigées à de multiples reprises : celles-ci conditionnent le mouvement du sabrage. Chacun de mes échecs a été souligné pour témoigner de la difficulté de l'opération : il serait impossible de s'improviser sabreuse.

La formation du groupe des Alpilles s'est au contraire déroulée au rythme de joyeux bavardages. Nous étions une petite dizaine à nous réunir ce jour-là, dans la salle municipale du village. L'appréhension de certaines stagiaires – comme Ghislaine, qui trouvait l'objectif “ambitieux” – fut balayée par un exemple édifiant : une Arlésienne qui en rentrant d'un stage précédent “s'est fait sa petite lune, tranquillement, tant qu'elle avait le mouvement dans les doigts”. Pour Véronique, ce serait justement le manque de confiance qui pousserait à ne jamais tenter de pratiquer : il faudrait “se mettre en selle”, nous a-t-elle dit, sous peine de rapidement oublier ce que l'on a appris. Nous avons fait nos armes sur quatre carrés de satin duchesse, ornés chacun d'une bande, de deux ronds, et d'une fleur. Nous nous sommes entraînées ainsi une demi-heure, “histoire d'avoir le geste”, avant de travailler sur des échantillons de rubans. Véronique et Pascale sont passées dans les rangs pour commenter les résultats et nous rassurer. Le geste a été montré à nouveau individuellement à celles qui se trouvaient en difficulté, la formatrice rectifiant la tenue. Après une vingtaine de minutes sur l'échantillon, nous avons pu sabrer nos propres rubans : le silence est alors devenu complet dans la salle, chacune s'appliquant de son mieux.

En rentrant de ce premier stage, je ne pouvais m'empêcher de me remémorer ma formation arlésienne : comment de si grandes différences pouvaient exister autour d'une seule et même pratique, qui venait tout juste d'être introduite dans la région ? Le même matériel était utilisé, avec la même prise du sabre, pour un même résultat annoncé. Cependant, l'accent sur la bonne tenue, la posture, la maîtrise, l'extrême lenteur du processus d'apprentissage de la première association contrastait avec l'emphase sur le mouvement à saisir par l'action chez les secondes, partant de l'idée que la sabreuse s'ajustait elle-même grâce à la pratique. Cette

opposition radicale, qui se traduisait par un rejet mutuel franchement affirmé, reposerait au fond sur la définition du statut de la technique et de son rapport à la tradition mais surtout à son *authenticité*. Car l'association arlésienne et le groupe des Alpilles ne s'accordaient pas sur la définition à adopter : faut-il placer les rubans sous le signe de l'excellence, de l'exception et de la virtuosité, réservant sa production à quelques initiées ? Ou, au contraire, l'authenticité doit-elle être symbole de proximité, facilement appropriable par toutes et transmissible au plus grand nombre ? Ce qui est ici en jeu, plus qu'une ouverture ou une fermeture simple de l'accès à la pratique, c'est le statut qu'il faut donner à la technique. Dans le cadre d'une invention patrimoniale comme celle de la découverte du sabrage des rubans par les passionnées du pays d'Arles, il s'agissait pour elles de se positionner dans un certain rapport à la modernité et aux évolutions qu'elle engendre (une production plus grande de rubans et l'accès généralisé à des formations grâce à de nouveaux moyens de communication). L'apprentissage apparaît comme un moment clé de ce positionnement, puisqu'il participe à normaliser la pratique, en définissant ce que doit être un sabrage réussi. La figure de Jeanine Costes, érigée en unique référente en la matière, était ainsi mobilisée dans chaque collectif afin de témoigner de la justesse technique.

La transmission des gestes spécifiques au sabrage était permise par la mise en place d'un dispositif singulier qui véhiculait des valeurs morales propres. Sabrer son ruban d'une façon ou d'une autre, serait faire montre d'une « interprétation », pour reprendre la métaphore musicale de Christian Jacob [2011]. Cette interprétation s'appliquait ici à une technique et se trouvait justifiée par l'élaboration d'un récit fondateur mythifié. Car le sabrage offrait aux Arlésiennes une incroyable opportunité pour charger le costume de valeurs nouvelles et renforcer son *authenticité* : à la fois traditionnel, car renvoyant à un artisanat en perdition nécessaire au costume, il était également tout à fait nouveau dans la région et donc vierge de toute représentation. La lutte entre les deux collectifs s'enracinait donc sur le terrain de la définition des normes du sabrage, mais, à l'instar de ce que décrit Baptiste Buob [2013] à propos des luthiers, ce n'était pas l'efficacité matérielle des gestes techniques qui était ici en jeu, mais leur sens. L'effet recherché du geste technique, lorsqu'il est montré dans le cadre de l'apprentissage, est avant tout une performance visant à exprimer une tradition singulière, une culture propre à un groupe donné. Ainsi, la néophyte ne verrait guère de différences entre les gestes effectués par des sabreuses issues de chaque école : la fracture entre les deux ne s'explique que par des dispositifs d'apprentissages singuliers. Ici, ce sont les cadres discursifs déployés dans l'apprentissage, leur mise en scène et les modes de transmission choisis qui sont déterminants pour bâtir l'interprétation de cette technique.

Les savoirs mobilisés par les formatrices au cours des stages étaient donc sensiblement les mêmes : sens d'attaque de la lame sur le ruban, position des doigts sur le sabre... Cependant, elles les façonnaient et les interprétaient en formalisant des points d'attention spécifiques : multiplication des avertissements, pointage des erreurs, renvoi continuels auprès de la formatrice ou au contraire valorisation et confiance dans les capacités d'apprentissage par la pratique et la répétition du geste. Finalement, comme le relève Christian Jacob, les situations d'apprentissage sont avant tout le siège de la matérialisation de valeurs par la mise en acte d'un rapport singulier aux savoirs. Lorsqu'ils sont déployés, ces derniers « produisent des artefacts, témoignant d'un savoir-faire, et donc investis d'une valeur, qui peut être marchande, symbolique, culturelle » [Jacob, 2020]. Ainsi, l'appropriation récente des techniques de sabrage par ces deux groupes a grandement bouleversé les représentations des rubans de coiffe en Arles, et porter désormais les rubans d'une école ou de l'autre peut s'apparenter à une prise de position publique dans le débat¹⁶⁸.

Autour de la valeur

La sortie sur le marché de nouveaux rubans est étroitement surveillée par les Arlésiennes, qui s'assurent collectivement de la bonne évolution de leur costume. Les pièces anciennes ne sont pas sujettes à débat : ayant été portées aux temps où le costume était un habit quotidien, leur *authenticité* ne peut être remise en cause. Héritées, vendues dans des boutiques spécialisées, des vides-commodes ou aux enchères, elles sont considérées comme exceptionnelles, justifiant des prix dépassant le millier d'euros pour les plus rares. Un ruban neuf, sabré par l'association arlésienne, demandait une dizaine d'heures de travail. Impossible d'accéder à des rubans non sabrés pour les personnes extérieures à l'association : il faudrait donc compter au minimum 300 € pour un ruban neuf sabré, le prix pouvant varier selon les caractéristiques du ruban. Pour le groupe des Alpilles, les tarifs étaient tout autres : 120 € le ruban non sabré, contre 210 € s'il était sabré. Le stage d'apprentissage coûtait 30 €, et le sabre nécessaire 40 €. Aussi, l'arrivée sur le marché de ces nouveaux rubans plus accessibles d'un point de vue économique, a été un argument de taille en faveur de l'apprentissage du sabrage, renforcé par la facilité annoncée de l'opération. Les accusations fusaient de part et d'autre : les premières seraient trop élitistes, volontairement fermées et conservant jalousement leurs secrets

¹⁶⁸ Chaque tisserand produit des « collections », c'est-à-dire des petites séries de rubans caractérisées par un motif singulier et déclinées en différents coloris. Compte-tenu de la large communication autour de chaque nouvelle collection, ces rubans sont facilement identifiés par les Arlésiennes comme étant réalisés par l'un ou l'autre des tisserands. De plus, un sabrage mal effectué est très facilement repérable : une pression supplémentaire pour les Arlésiennes souhaitant s'initier à cette technique.

en entretenant l'illusion d'une complexité pour justifier cet état de fait. Les autres, en revanche, seraient de piètres ouvrières, et leurs rubans impossibles à sabrer car de mauvaise qualité. Les cercles d'apprentissage, où se dévoilent les secrets de la technique, sont donc essentiels pour pouvoir justifier sa position en transmettant les valeurs de chaque groupe. Nicolette Makovicky [2020], qui a travaillé auprès de dentelières en Slovaquie, a exploré ces relations entre pratiques de production et production de valeur. Les notions de savoir, de compétence et de tradition apparaissent comme particulièrement plastiques dans les discours de ces artisanes, pour qui l'intention prime. Dans le cas des dentelières slovaques, ce sont des considérations éthiques qui, en s'enracinant dans la culture matérielle, en garantissent la qualité et *in fine* l'appréciation esthétique. La pratique artisanale peut être ainsi décrite comme un passe-temps, une passion dévorante ou une ressource économique au cours d'une même conversation, tandis que les qualités esthétiques de la dentelle sont réputées témoigner des compétences techniques mais aussi des qualités morales (bonne volonté, sens du travail) de celle qui l'avait produite. De plus, les dentelières doivent maîtriser leurs impulsions créatrices et leur virtuosité technique pour respecter des normes de goût et de rentabilité, se révélant être en tension entre activité économique, passion personnelle sans limite et registre traditionnel. Ainsi, leur travail créatif « soulevait des questions non seulement à propos de la nature de l'agentivité humaine, mais aussi concernant la production de valeur et valeurs, de significations et de normes. » [*Ibid.*, ma traduction]. La valeur de l'objet semble étroitement liée aux valeurs morales qui en déterminent la production, raisonnement qui pourrait s'appliquer au travail du ruban des Arlésiennes.

De plus, un des grands dangers pour un objet considéré comme essentiel à la vie traditionnelle locale, serait de devenir une simple marchandise. L'authenticité s'oppose en effet, dans l'imaginaire occidental, à la modernité [Lenclud, 1987], caractérisée par un accès massif à une multitude de biens qui perdent de fait leur valeur. Arjun Appadurai [2020] relève que les objets esthétiques et rituels ne peuvent pas occuper bien longtemps l'état de marchandise sous peine de voir leur statut dégradé : ainsi, en pays d'Arles, l'apparition de nouveaux rubans devait être strictement surveillée. L'association arlésienne, en contrôlant l'accès à la méthode de sabrage et en faisant de son apprentissage un long processus toujours étroitement associé au groupe, s'assurait d'avoir la main sur la circulation des rubans. Ces derniers devenaient alors des objets d'artisanat d'art, placés sous le signe du travail minutieux, de l'effort, mais aussi de l'excellence et de la haute couture grâce à la figure tutélaire de Jeanine Costes. En revanche, la baisse des prix, la facilité d'accès et le caractère impersonnel des ventes (car revendiquées comme plus ouvertes) prônés par le groupe des Alpilles représentaient une réelle menace, qui

fut, là encore, maîtrisée grâce à l'étape de formation. Ici, ce n'était pas le statut de la technique qui garantissait la valeur du ruban, mais le lien que la technique permettait d'établir entre soi et la tradition. Car l'implication personnelle, l'engagement de soi faisaient alors office de garde-fou : la technique était certes simple et facile d'accès, mais l'Arlésienne se consacrait à son patrimoine en façonnant elle-même son ruban.

Enfin, les tensions apparues à la suite de l'émergence du collectif des Alpilles nous éclairent sur le statut singulier de la ville d'Arles. Elle s'affiche en effet comme la « capitale » de la Provence [Pelen, 1985] et le « petit monde » du costume n'échappe pas à cet imaginaire de luxe et de raffinement associé à la ville. Les boutiques spécialement dédiées, la quantité et la réputation des groupes, le faste affiché pour chacune des grandes fêtes de la ville en sont tout à la fois le signe et la source, tandis que les villages des Alpilles s'inscrivent pour leurs manifestations dans une esthétique plus volontiers bucolique et de simplicité. Dans pareil contexte, il n'était ainsi guère étonnant que le collectif des Alpilles ait favorisé un discours centré sur la relation au patrimoine, permise par la démocratisation de la pratique, tandis que l'association arlésienne valorisait son savoir-faire et le caractère exceptionnel de pièces produites en nombre limité. C'était ici la notion d'*authenticité* qui se déplaçait dans les considérations émiques et s'adapte aux imaginaires déjà établis : elle se logeait tantôt dans la démarche – se consacrer à son patrimoine – ou dans l'objet – qui était alors lui-même patrimonial. Les jugements que se renvoyaient chaque groupe révélaient cette articulation singulière entre Arles et sa périphérie, et des logiques qui sous-tendent la pratique du costume et le rapport au patrimoine. En Arles, le réseau permettrait de capter plus facilement des biens pensés comme *authentiques*, afin de composer des costumes d'exceptions. En périphérie, en revanche, l'attention se porte sur la démarche de fabrication, le faire soi-même : le temps, le travail et le soin consacrés au costume en signifient la valeur.

L'association arlésienne et le collectif des Alpilles proposaient deux conceptions très différentes de l'art du sabrage de ruban. Pourtant, la technique enseignée était identique, ce qui n'empêchait pas de vives critiques d'apparaître pour dévaloriser un groupe et légitimer l'autre. Porter attention aux dispositifs déployés au cours des formations et questionner les discours associés nous a permis d'éclairer le caractère relationnel de la technique : c'est en valorisant la technicité de l'opération ou en appuyant au contraire sur sa grande accessibilité qu'émergent des valeurs antagonistes. L'excellence et le risque s'opposent à la proximité et à l'émotion, tissant ainsi des représentations singulières du ruban de soie, et plus largement du patrimoine. Emblématique, le ruban ne se laisse pas sabrer sans procurer de grandes émotions. La peur, la

joie et la fierté se mêlent étroitement au cours des longues heures de travail au-dessus des motifs, et cette proximité inédite pour les Arlésiennes change leur rapport à cet objet. Le ruban neuf tire sa valeur du geste qui lui a donné naissance : un geste qui peut être expert, associé à une technique en perdition et soigneusement transmise à quelques virtuoses, ou bien un geste personnel qui témoigne d'une relation particulière avec son patrimoine, qui devient alors réellement « à soi » [Fabre, 2013 : 17]. Mais se pose alors la question de la transmission, de la circulation et de la diffusion de ce patrimoine : s'il est véritablement « à soi », il doit changer de registre pour s'insérer dans une démarche collective qui entend dans un même temps le définir, le purifier, et le donner à voir. Car si le costume est régulièrement décrit comme un patrimoine à transmettre absolument au plus grand nombre, dans l'intimité des groupes de couture, cette affirmation mérite d'être nuancée.

3. Partager et garder pour soi

Danièle, au cours d'un entretien cité au début de ce chapitre, m'affirmait : “Moi, je dis tout ce que je sais”. La plupart des érudites que j'ai pu rencontrer m'ont, de même, souligné fièrement “tout dire”, vouloir “partager”, “ne rien avoir à cacher” et être dans la “transmission”. Cette emphase sur leur volonté de diffusion de la tradition, sans restriction aucune, révèle en creux une critique envers celles qui, au contraire, seraient réputées garder pour elles les précieuses informations. Toutes clamaient ainsi le soin qu'elles portaient à l'ouverture des savoirs, suggérant que d'autres, en revanche, seraient calculatrices et réserveraient leurs savoirs pour un cercle restreint. Le récit de l'émergence du collectif des Alpilles reposait d'ailleurs en grande partie sur cette justification : il a bien fallu créer un espace de partage, puisque les sabreuses de la ville d'Arles préféreraient quant à elles le “copinage”.

Dès lors, que peut-on transmettre, et à qui, en pays d'Arles ? Car l'emphase sur le caractère patrimonial du costume, sur sa possession collective et la nécessité de l'apprentissage des “bons” savoirs pour en garantir la pérennité contraste avec ces accusations, parfois très directes, de dissimulation. Et que nous apprennent ces récits autour du secret sur le costume, son *authenticité*, et les savoirs qui l'accompagnent ?

Vols et exclusions

Fabienne, Irène et Bernadette sont venues toutes les trois se présenter ce samedi à l'atelier de F., dont Violette assure la présidence. Personne ne semble les connaître dans le groupe, qui les accueille pour la séance du jour : elles pourront voir si cela leur plaît pour éventuellement nous

rejoindre en adhérant à l'association. Nous sommes donc 11, en plus de Violette, qui décide de commencer en invitant toutes les participantes à s'intéresser au montage des costumes que nous porterons avec Gaëlle le lendemain. Fabienne, la cinquantaine, clame qu'elle « ne sait rien faire », mais qu'elle voudrait bien apprendre. Violette la rassure : elle affirme avoir déjà formé 4 ou 5 personnes dans son cas, et que tout s'apprend, si la volonté y est. Ne pas savoir coudre n'est pas un problème en soi, ajoute-t-elle : « on apprend et, petit à petit, on fait ! » Par contre, insiste Violette, il faut faire. Elle ne livre rien de fini, c'est-à-dire qu'elle n'entend pas travailler pour les autres. Tout le groupe se masse autour de la table installée près des mannequins, commente les costumes de soie, et tente de se remémorer les techniques de plissage, façons de faire et normes nécessaires à l'exercice.

Alors que Violette s'attache à montrer le mouvement permettant de positionner sans les « écraser » les plis du fichu bord à bord, en glissant ses doigts sous chacun d'eux pour leur donner une forme et un bombé, Bernadette l'interrompt. Celle-ci, qui nous a dit défiler jusque-là seule en faisant avec les moyens du bord, s'exclame : « Alors moi, je fais tout à l'envers. Mes plis, je les repasse pour bien les marquer. Je ne les défais jamais ! » Après un moment de stupeur, Violette tempère : les plis doivent toujours être arrondis, jamais aplatis. Et, de plus, il faut toujours démonter le costume après chaque sortie. Bernadette s'émeut à nouveau : elle met ses fichus à la machine à laver plissés, avec les épingles toujours en place. Elle s'excuse : « Moi, j'ai toujours fait à mon idée, comme je l'imaginais. Je n'ai jamais appris. » Violette, sereine, réplique que le but du groupe est, justement, d'apprendre ensemble. Bernadette réplique : « Et si vous me voyez sur un défilé, mesdames, regardez ailleurs ! Parce qu'aujourd'hui, j'ai bien compris que je faisais n'importe quoi. » Elle se place alors en retrait du groupe, tandis que Violette m'invite à passer une casaque* pour continuer la leçon, et placer le fichu plissé sur mes épaules. Se saisissant de mon devant d'estomac, réalisé au groupe de T. dirigé par Denise, elle se fige : « Tu me feras le plaisir de m'arranger ça ». En effet, aucun élément de ma chapelle n'a d'ourlet, car Denise, n'en voyant pas l'utilité, m'avait déconseillé d'en faire. Après cette remontrance, elle indique comment se pencher en avant pour « laisser du mouvement » au devant d'estomac que l'on épingle sur la poitrine, et où positionner les « ailes de papillon », plis caractéristiques du fichu qui viennent mourir sur les épaules et donner « de la prestance » à l'Arlésienne.

Alors que Violette entreprend de coiffer Gaëlle, les trois visiteuses du jour s'en vont, lançant quelques salutations : il est assez évident qu'elles ne reviendront pas, l'une d'entre elle ayant passé la majorité du temps dans un angle de la salle, au téléphone. Françoise, une habituée, se concerte aussitôt avec Violette, à voix basse :

« Elle, elle est là pour *choper* [voler]. »

Violette : - Oui, c'est que je me suis dit aussi. Elle fait l'imbécile, qui ne sait pas, mais elle vient pour les patrons. »

Face à ma surprise, Violette m'explique : dès son arrivée, Miranda avait aussi eu le même pressentiment et le lui avait partagé. Certaines viendraient au groupe, obtiendraient les patrons et iraient ensuite se faire tailler des costumes par une couturière. Absolument hors de question, me dit Violette : ici, les patrons semblent bien gardés.

Journal de terrain, 14/09/2019

Les patrons conservés dans la grande armoire de l'atelier de F. étaient-ils, à proprement parler, tenus secrets ? Pas tout à fait, si l'on considère leur circulation : ils relevaient du travail de recherche de Violette, avec qui d'autres Arlésiennes ont partagé en amont leurs savoirs. Ses patrons sont issus de son propre parcours de formation dans un autre atelier, de sa rencontre avec des Arlésiennes qui lui ont donné accès à des savoirs familiaux, ou encore de son travail de recherche en démontant des costumes anciens. Ces patrons étaient partagés, examinés et commentés dans le cadre du groupe, tandis que chaque couturière, en considérant les costumes

de ses comparses, pouvait en deviner les découpes et assemblages. Pourtant, leur accès restait malaisé : ils ne circulaient pas, ou peu, en dehors de l'atelier. Le grand cahier de Violette ne quittait que très rarement le local, conservé à l'abri dans un placard fermé par un cadenas. La fréquentation active de l'atelier, elle, était soumise à la cooptation : s'il était possible de venir en observation pour quelques séances, cela ne signifiait pas le partage immédiat des ressources du groupe. Le politologue François-Bernard Huyghe notait, à propos du secret, qu'une de ses caractéristiques tenait dans sa capacité à marquer une frontière entre les personnes pouvant y accéder et celles qui ne le peuvent pas [2006]. Le secret, notamment dans les communautés de croyance, induit en effet qu'il existe une connaissance qui, si elle venait à être révélée, pourrait être profanée. Recevoir cette connaissance, c'est donc en devenir le réceptacle - et faire en sorte de pouvoir en être digne. Mais comment s'organise, dans un groupe, la cooptation et l'intégration d'une nouvelle arrivante ? Comment déterminer qui, justement, est digne d'accéder au savoir, et qui ne l'est pas ?

Nicolas Adell, à propos de la détention - ou non – du savoir, écrivait :

« Le savoir, et l'on ne saurait décider ici si c'est sa fonction ou sa nature, découpe dans la vie sociale des sphères d'action distinctes : il est des lieux, des moments où tel savoir peut être mis en œuvre (voire doit l'être) par certains individus qui trouvent (consciemment ou inconsciemment) dans cet exercice des ressources importantes, suffisantes peut-être, pour se situer et être situés au sein du groupe. » [Adell, 2011b : 153]

L'économie de l'atelier de couture, comme nous avons pu le constater à l'atelier de F., repose sur la reconnaissance par les adhérentes du savoir de leur présidente. Cette reconnaissance lui donne accès à cette place et lui confère l'autorité pour mener ses "filles" sur les chemins de l'orthodoxie vestimentaire. Violette insistait sur le fait qu'elle n'effectuait aucun travail pour les autres : elle les guidait pour devenir autonomes, leur donnant les outils nécessaires pour *devenir Arlésienne*, c'est-à-dire non seulement acquérir les savoirs nécessaires à la confection du costume, mais aussi développer les qualités de travail qui l'accompagnent. Ces qualités sont avant toute chose d'ordre moral : la motivation, le goût de l'effort, l'intérêt... Il faut démontrer son désir d'autonomie et d'émancipation pour pouvoir accéder aux ressources privées, qui s'opposent à ce que l'on partage largement, à savoir les documentations générales sur le costume. Cette documentation générale, accessible et publique, circule largement et est bien connue par les Arlésiennes. Si elle complète le corpus privé, rendant plus facile le travail

personnel et solitaire, elle ne permet néanmoins pas à la néophyte de se lancer sans l'appui d'Arlésiennes plus expérimentées. Ce sont donc ces savoir-faire qui transitent au sein des groupes ou des familles qui sont l'objet d'une rétention particulière et qui fonde les collectifs : leur partage est soumis à un contrôle bien particulier, ce qui peut compliquer l'accès au costume pour celles qui ne sont pas issues de la communauté.

Les savoirs autour du costume sont ainsi marqués, dans un même temps, par l'ouverture et la fermeture. Les Arlésiennes communiquent beaucoup autour de leur patrimoine : Violette animait des conférences publiques, comme celle destinée au club du troisième âge de sa ville de résidence ; Brigitte a publié des brochures, montait des expositions et a animé une réunion d'un Rotary Club ; des "rencontres autour du costume d'Arles" sont organisées chaque année au cours des fêtes mistraliennes, qui célèbrent le poète maillanais... Dans un de ces événements, Brigitte présentait le costume comme le résultat d'un travail complexe et de longue haleine, lié à l'amour du territoire et de ses traditions :

C'est un costume qu'il faut porter avec humilité, dans le respect des codes ancestraux : là, le costume vous le rend. Si on le fait pour paraître, et on l'a déjà vu, à grands coup de faux-cils, faux ongles, fond de teint, ce n'est pas beau. Le costume, c'est un savoir être, un savoir-vivre. La rigueur du costume nécessite l'humilité.

Conférence, 14/03/2018

Mais, lorsqu'il est question de façons de faire, de certains gestes techniques, et particulièrement de patrons, les partages de connaissance se font plus frileux. Cette relative fermeture peut surprendre : en effet, comme se questionnait Nicolas Adell à propos de l'exposition *Secrets : opacités du patrimoine culturel immatériel* organisée par le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel en 2016, « le régime patrimonial n'est-il pas celui de l'exhibition et de l'exposition de ce qui est à soi, de ce qui nous identifie et à quoi nous tenons ? » [Adell, 2017] Mais mise en lumière ne signifie pas, comme le souligne Nicolas Adell, tout donner à voir : au contraire, la mise en avant du patrimoine nous invite à considérer ce que l'on expose et ce qui, au contraire, reste maintenu dans l'entre-soi.

Les limites de cet entre-soi et des savoirs qu'il recèle sont extrêmement variables selon les associations : certaines Arlésiennes sont admises dans des groupes et refusées dans d'autres au regard de leurs relations et de leurs compétences supposées. Léa, étudiante, me racontait ainsi avec amertume son expérience avec le prestigieux groupe de M. avec lequel elle a eu le privilège, selon elle, de défiler :

À M., elles m'ont regardée, avant de dire si je pouvais venir avec elles. Si j'étais mal habillée, elles ne m'auraient pas acceptée ! C'est ça qui m'embête : quand on arrive, elles regardent tout le monde, et elles critiquent. Ce n'est pas sympa.

Entretien, 12/08/2018

Sur ce même groupe, Pascale, qui a appris à se costumer là-bas, me disait :

M., je suis allée les voir, j'ai commencé à apprendre, on m'a indiqué des choses, mais la manière de transmettre est extrêmement difficile à concevoir pour moi. À savoir que, si je retourne à la fac c'est que j'ai quand même le culte du partage de la connaissance, et non pas le culte du secret. Or, dans tous les groupes il y a un espèce de culte du secret qui me déplait au plus haut point. Donc j'ai voulu dépasser un petit peu, on m'a vite fait comprendre que non, pas ici, pas maintenant, pas comme ça, il faut attendre, il faut ci, il faut là. Bon, la démarche initiatique ne me convenait pas du tout, donc je suis allée voir un autre groupe qui avait une autre démarche un petit peu différente, qui est l'atelier de B., et qui s'attachait plus à ce qui était reconstitution dans le temps, reconstitution antérieure, et donc cette démarche m'intéressait. Donc j'ai commencé à regarder, à apprendre, j'ai rencontré beaucoup de gens, j'ai rencontré Nicole Niel, j'ai rencontré Mme Pascal, j'ai acheté des ouvrages de Mme Pascal, je les ai lus [...].

Entretien 7/10/2019

Le groupe est le lieu de l'apprentissage. Aussi, accueillir des débutantes ou des inconnues n'est, *a priori*, pas un problème. C'est en revanche dans le rapport à la connaissance, au costume et à l'autonomie que se joue l'inclusion ou non dans un collectif. Être acceptée dans un groupe, c'est avoir su démontrer un « savoir être là », pour reprendre l'expression de Giulia Mensitieri à propos des travailleuses et travailleurs de l'industrie de la mode coopérant pour des shooting photo [2019]. « Savoir être là », c'est savoir rester à sa place dans le subtil jeu de positions à l'œuvre dans le collectif : identifier les hiérarchies internes, les attentes à son encontre et s'y conformer. Dans le cas des ateliers de couture, l'enjeu est de pouvoir démontrer son engagement, son désir de devenir autonome et de s'investir pour le maintien des traditions. Et cela passe justement en premier lieu par la reconnaissance de son absence d'autonomie pour s'en remettre aux compétences des plus expérimentées, et plus particulièrement les expertes réputées. Il s'agit de savoir identifier la distribution des rôles de chacune, ceux-ci étant bâtis sur la reconnaissance de leurs savoirs. Devenir une experte est un long cheminement, comme me l'expliquait Nicole Niel : elle a dû, pour sa part, affronter l'ire de certaines, dérangées par son travail de recherche et de publicisation de certaines techniques. “D’où elle sort ?” “Pour qui elle se prend ?” ont été selon elle les principales questions adressées par ses détracteurs, la renvoyant ainsi à son statut d'*outsider* dans ce subtil jeu d'équilibre. Si elle est aujourd'hui reconnue et acceptée, elle a dû néanmoins “faire ses preuves” sous les regards pesants des membres du “monde du costume”.

La rétention volontaire de ces savoir-faire relatifs au costume nous permet ainsi d'ajouter quelques nuances aux modalités de transmission du savoir abordées tout au long de

ce chapitre. Nous avons pu voir, en effet, comment la recherche du geste “simple”, “pur”, “originel” menait à certaines formes « d’invention de la tradition », pour reprendre l’expression de Hobsbawm [1993]. Cette transmission s’est effectuée dans un cadre public, relayée par des figures de savoirs largement reconnues en pays d’Arles. Mais il apparaît, à la lumière des exemples développés ici, que tous les savoirs dits « traditionnels » ne circulent pas si librement : certains sont associés à l’intime, au privé et tous ne bénéficient pas de la réputation de leur détentrice. C’est que, comme le relève Arnaud Halloy, « transmettre une tradition, c’est d’abord apprendre à transmettre traditionnellement » [2010 : 52]. En effet, nous dit-il, « qu’un savoir peut être considéré comme traditionnel à partir du moment où il présuppose un retour sur ses conditions de transmission » [*Ibid.* : 52]. La légitimité d’un savoir se fonde ainsi sur le récit réflexif qui l’accompagne et le lie à une dimension spécifique du rapport au passé. L’adoption de la coiffe en trois parties reposait sur la relation reconnue comme privilégiée de Lydie au patrimoine, renforcée par sa filiation. Elle était donc considérée comme légitime – et se revendiquait comme telle – pour proposer des actualisations de ce qu’elle présentait comme un savoir ancestral perdu au fil des générations. Son autorité lui permettait des formes de transmission plus larges, touchant différents groupes et rompant avec les modèles plus intimes du groupe de couture, tandis qu’elle affirmait « dire vrai » sur la tradition. Les érudites exerçant une autorité plus locale, en revanche, font appel à une autre forme de relation au passé pour légitimer l’aspect traditionnel des savoirs qu’elles partagent : il s’agit de leur dimension relationnelle, intime et personnelle. C’est leur parcours d’apprentissage qui est ici le gage de l’*authenticité* de leur savoir. Dans ce contexte, la circulation des savoirs est rendue possible par l’établissement de liens privilégiés entre l’apprenante et l’érudite, permettant de recréer l’entre-soi nécessaire au déploiement de l’intime.

Mais considérer ces liens privilégiés entre l’apprenante, les membres du groupe et la présidente comme une dimension fondatrice des communautés locales ne parvient pas à épuiser la question du savoir et de sa circulation en pays d’Arles. En effet, si certaines Arlésiennes ou expertes sont capables d’introduire publiquement de nouvelles pratiques présentées comme plus *traditionnelles* mais absolument inédites dans le contexte arlésien, tandis que d’autres appuient sur la provenance et la généalogie de leurs savoirs pour les transmettre dans un cadre restreint, celles-ci ne se valent toutefois pas toutes pour les Arlésiennes. De fortes rivalités sous-tendent les relations entre les groupes, dans lesquels les érudites et certaines jeunes filles sont particulièrement surveillées et pointées du doigt. Tous les apprentissages n’ont pas la même

valeur, et prendre publiquement la parole sur le costume expose la contrevenante à la réprobation potentielle d'une grande partie de la communauté du costume.

Reconnaissance et désaveu

Certains groupes bénéficient d'une très bonne réputation en pays d'Arles. D'autres, au contraire, sont présentés par certaines avec un grand dédain, ce qui laisserait entendre qu'ils seraient moins *traditionnels*. Pourtant, le rayonnement local de ces derniers est indéniable, et leurs apparitions publiques régulières. C'est ce qu'exprimait Isabelle, une experte de 66 ans qui tenait un dépôt-vente et animait des conférences, en évoquant la présidente d'un atelier de sa connaissance :

Justement, quand on parle de ceux qui croient tout savoir, mais qui feraient mieux de ne rien dire... Elle, elle est certaine de tout savoir. Je ne dis pas que moi je suis la meilleure, mais bon, quand on ne sait pas, on ne sait pas ! Vous en avez de partout, maintenant, qui parlent et qui feraient mieux de se taire.

Entretien, 28/08/2019

Les présidentes de groupes, expertes du costume et Arlésiennes reconnues se connaissent, dans la plupart des cas, extrêmement bien. Mais cela ne veut pas dire qu'elles sont toutes d'accord sur l'orthodoxie du costume, bien au contraire. Certaines rivalités sont connues et ne se cachent pas : Sofia me racontait ainsi, contrite, que le post d'une page sur le réseau social Facebook la tournait personnellement en dérision sans prendre la peine de voiler ses allusions. Le post mettait en scène un *gabian* [goéland] se moquant d'une *bartavelle* [perdrix] qui

« a pris le dessus sur ses compagnes, et qui apparemment ne connaît pas le sens du mot partage, préfère manger à tous les râteliers à condition d'être devant, enseigner le costume sans avoir le recul de la connaissance bref se qualifier de titres pompeux dont nous ne sommes pas dupes. »¹⁶⁹

Ces Arlésiennes qui se disent érudites sans pourtant, selon l'autrice de ce texte, en mériter le titre, “deviennent méchantes, acariâtres, agressives, vous gomment de leur entourage”¹⁷⁰. Si Sofia a confronté l'autrice de ce post, qu'elle a reconnue malgré l'anonymat de la page, celle-ci a affirmé *via* un autre post public que Sofia n'en était pas la cible et qu'elle se donnait trop d'importance en pensant mériter pareille attention. D'autres exemples viennent confirmer cette rivalité entre celles qui affirmeraient trop publiquement au goût des autres détenir un savoir et entreprennent de le transmettre. Une présidente d'atelier¹⁷¹ a par exemple eu la désagréable

¹⁶⁹ Posté le 8 mai 2018.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Je fais ici le choix de ne pas situer les personnes impliquées dans cette querelle afin d'en préserver l'identité. La question des querelles entre les Arlésiennes autour de la définition du savoir orthodoxe est centrale dans la

surprise de recevoir la visite d'une de ses consœurs qui désirait assister à la séance du jour et profiter de la compagnie. Dès son départ, les membres du groupe se sont rassemblées pour commenter son travail en cours : elle qui jouerait sans cesse la "police" des normes ne se gênerait visiblement pas pour prendre quelques libertés, tout en donnant des conseils considérés comme volontairement erronés à ses voisines de table. La visiteuse ferait alors partie de "celles qui font tout pour que tu te plantes", tout en étant "gonflée" car s'affranchissant des règles qu'elle imposerait pourtant aux autres.

De plus, lorsque je prenais contact pour la première fois avec des Arlésiennes pour solliciter un entretien ou éventuellement les accompagner dans leur atelier de couture, celles-ci me renvoyaient régulièrement vers des ouvrages de référence, des chaînes Youtube consacrées au costume, ou encore vers des érudites reconnues : "moi, je ne pourrai pas te dire. Mais il faut commencer par lire les livres de madame Pascal" me répondait ainsi Fleur, 27 ans, que je rencontrais sur un vide-commode. "Vous avez rencontré Nicole Niel ?" était également une réplique commune à mes sollicitations, avant de me présenter un refus poli lorsque je précisais que cela n'était pas encore arrivé. Ces réponses évasives, où les jeunes Arlésiennes, qui ne bénéficiaient pas encore d'une reconnaissance pour leur travail, bottaient en touche lorsqu'il était question de les interroger à propos de leur pratique costumière expliquent, en grande partie, le profil de celles qui ont spontanément choisi de m'offrir de leur temps et parfois même de m'ouvrir leurs armoires. Alors que les plus jeunes me renvoyaient vers les "expertes", ce sont, pour la plupart, des présidentes de groupes bien installées qui ont accepté de me recevoir, arguant pour la plupart qu'elles n'avaient "rien à cacher", et qu'elles étaient pour le partage. La position d'érudite de ces dernières étant déjà établie, elles pouvaient légitimement s'adresser à une personne extérieure à la communauté à propos du costume. Ces réticences montrent l'importance de la parole concernant le costume, qui, lorsqu'elle est portée hors du cercle des initiées, risquerait de fixer une image erronée du bien patrimonial.

Mais ces expertes ne sont pas les seules à être identifiées par les Arlésiennes comme des figures légitimes pour échanger avec l'ethnologue à propos du costume. Ainsi, Emmanuelle, couturière et commerçante de 59 ans réalisant sur commande des travaux pour les Arlésiennes de son village, me conseillait de rencontrer Mandy Graillon, XXII^e Reine d'Arles : "elle, elle

constitution du réseau local. Cependant, afin de respecter la confiance qui m'a été accordée et ne pas laisser, pour reprendre l'expression de Bruno Latour, « des ruines fumantes et des secrets éventés » [Latour, 2004], je ne m'attarderai pas sur les détails de cette vignette pour me concentrer sur l'analyse qui en découle, tout en m'appuyant de préférence sur des conflits ouverts et publics comme ceux postés sur le net pour certaines démonstrations [Béliard et Eidelman, 2008 ; Weber, 2008].

incarne le costume”. En effet, selon Emmanuelle, Mandy, comme elle l’appelle affectueusement, connaît “tout le patrimoine”, “parle provençal” et “a marqué le règne”. Mandy aurait “ça dans le sang”, continuait Emmanuelle : un père versé dans la langue provençale et une mère qui aurait passé trois années intenses à confectionner des tenues pour sa fille. D’ailleurs, cette fine compréhension de ce qui fonde la tradition provençale se constaterait dans les événements publics : Emmanuelle, qui se rendait chaque année à l’Assemblée Générale de la Nation Gardianne, le constatait dans ses prises de paroles. “Quand les autres parlent, elle [Mandy] prend des notes. Quand c’est son tour, elle parle, juste comme ça. Elle n’a rien préparé, mais elle pourrait tenir une heure. Elle connaît tellement bien le patrimoine !” Les rares jeunes filles ayant accepté sans aucune réticence apparente des entretiens au cours de mon ethnographie sont, ou ont été, des membres du règne. D’anciennes Demoiselles d’honneur, pour la plupart, ou bien des jeunes filles envisageant de se présenter pour les élections à venir. Les autres évitaient soigneusement d’approcher mon micro au premier contact, et arguaient, comme Léa et Justine (24 et 29 ans, étudiante et professionnelle du tourisme) qu’elles ne pourraient me dire que des “bêtises”.

Ces difficultés à recueillir par le biais d’entretiens l’expérience d’Arlésiennes qui se considèrent moins érudites souligne, à mon sens, l’importance de la possession – ou plutôt de la reconnaissance de possession – des savoirs relatifs aux costumes en pays d’Arles. Ceux-ci structurent les réseaux d’échange, d’entraide, mais surtout la légitimité à prendre publiquement la parole à propos du costume. La figure extérieure, et plus particulièrement l’ethnologue, risque de troubler l’intimité culturelle [Herzfeld, 2007] du groupe, en mettant au jour des savoirs qui n’en seraient, justement pas tout à fait : des “erreurs”, des “bêtises” risquant de dégrader l’image du costume d’Arles offerte à l’extérieur de la communauté. Les érudites apparaissent comme les garantes de l’intégrité du savoir patrimonial : elles seules seraient capables d’en dessiner les justes contours et de les communiquer aux non-initiés. Aussi, les publications écrites donnent à voir une vitrine savamment élaborée de ce qui fonde le costume, tandis que les contenus multimédias s’appuient explicitement sur ces références. L’ethnologue est en ce sens une menace supplémentaire, puisque représentant un savoir universitaire, perçu comme symboliquement supérieur, mais qui serait en même temps moins élaboré que celui des expertes car dépourvu d’un lien privilégié avec le costume. Sylvie Sagnes relève justement cette coopération malaisée entre l’experte arlésienne et l’ethnologue [2011]. Cette dernière est toujours accueillie avec plus ou moins de chaleur et si cela est possible convertie activement au port du costume, mais devient au fil du temps – et plus particulièrement au fil de ses publications

– une rivale menaçant de polluer les savoirs costumiers. Il lui serait notamment reproché des raccourcis hâtifs, la méconnaissance de l’histoire du costume et une incompréhension complète des logiques de la pratique costumière.

Ainsi, il n’est guère étonnant que, à la sortie d’un article intitulé « Tisser l’authenticité. Rivalités autour de l’apprentissage du sabrage d’un ruban de coiffe en pays d’Arles » [Marcia, 2023], deux Arlésiennes, se reconnaissant dans la publication, aient entrepris de me contacter pour exprimer leur mécontentement. L’une d’entre elles m’écrivait notamment :

Lorsqu'on parle RUBANS D'ARLESIENNE on parle avant tout d' Histoire, de la petite Histoire dans la grande Histoire .
Et je n'ai retrouvé aucune explication historiques dans votre article : l'évolution des rubans, de leur tissage, la façon dont ils ont été portés
Vous me direz : ce n'est pas le sujet de mon article ? mais si parce que pour comparer il faut comprendre
Comprendre notre travail de recherche, comprendre les dessins et les symboles, associer les couleurs, comprendre l'évolution dans le temps, comprendre notre volonté de transmettre au plus grand nombre, comprendre notre engagement, notre passion; comprendre notre refus de faire du “vendeur” en INVENTANT des rubans de tête qui n'ont jamais exister [sic]
Vous décrivez selon vos termes, une guéguerre entre deux associations rivales
oui j'affirme à qui veut l'entendre que l'association Arlésienne est une association fermée qui distribue son savoir très rarement et qui fait payer très cher ses stages
oui j'affirme que cette association, n'a jamais répondu à nos demandes de stages
oui j'affirme que cette association se prétend la seule à pouvoir transmettre le savoir du sabrage du velours

Communication personnelle, 25/06/2023

L’anonymisation dans l’article des personnes que j’ai pu rencontrer, ainsi que la modification des toponymes, l’utilisation du terme “rivalités” rendant le titre trop “accrocheur” selon mon interlocutrice, ainsi que le choix de ne pas présenter l’évolution “historique” des rubans rendaient ainsi, aux yeux de certaines Arlésiennes, ce travail de recherche extrêmement suspect. L’une d’entre elles m’a par exemple demandé des “textes de loi” témoignant d’une obligation officielle de taire les noms et les lieux, tandis que le choix du vocabulaire, la longueur de l’article et son propos augmentaient la défiance à son égard. J’étais avant toute chose accusée d’être une mauvaise historienne du costume, au contraire des expertes reconnues qui pouvaient reconnaître la provenance et l’époque du pièce d’un seul coup d’œil. “Sans intérêt”, mon travail ne leur apprenait rien sur leurs propres pratiques, et, pire, il mettait au jour des interprétations divergentes du geste “authentique”. Ainsi, une autre des sabreuses mécontentes affirmait sur les réseaux sociaux que j’étais “dirigée par la mafia arlésienne”, affirmant par-là que, acquise à la cause de ses rivales, j’avais décidé de tout entreprendre pour détruire la réputation de son groupe.

Cette restitution « ratée », cet échange *a priori* impossible entre l'ethnologue et certaines érudites arlésiennes rend compte d'un rapport singulier à la circulation, et surtout à l'énonciation du savoir en pays d'Arles. Comme le relève Samuel Lézé à propos de son ethnographie auprès de psychanalystes, la résistance à l'objectivation de la part des enquêtés révèle la « défense d'un monopole cognitif » [2008 : 266] : l'objectif pour ses interlocuteurs est de faire de lui un initié, de lui imposer les termes de l'enquête en l'orientant vers les savoirs les plus valorisés (et que les initiés, justement, maîtrisent le mieux), tout en considérant ses propres questionnements comme sans intérêt. Les Arlésiennes érudites ont, dans un premier temps, considéré ma recherche comme le désir d'une jeune fille souhaitant renouer avec les racines dont elle avait été coupée dans son enfance. Originaire de la région, je bénéficiais du statut de « l'ethnologue indigène » : ni vraiment « dedans » ou « dehors », je pouvais être facilement « convertie ». Aussi, Jeanne, présidente d'une association très active pour la patrimonialisation du costume, me mettait en garde contre les ethnologues précédentes et leurs erreurs, comme cet exemple qu'elle citait régulièrement : « elle a dit que la Reine portait toujours une robe rouge, tu te rends compte ? Elle l'a vue une fois en rouge et paf, elle l'a écrit ! » Pourtant, si, aux débuts de ma thèse, je me félicitais d'être plus attentive que cette ethnologue devenue emblématique, mais dont le nom a été oublié, je me suis rapidement rendu compte que l'exercice s'avérait tout bonnement impossible.

Le « petit monde du costume » se révèle en effet être une « arène patrimoniale », au sein de laquelle se dispute la légitimité de prendre publiquement la parole à propos du costume. « L'arène patrimoniale » transpose dans le champ du patrimoine « l'arène » décrite par Jean-Pierre Olivier de Sardan comme le lieu « où des groupes stratégiques hétérogènes s'affrontent, mus par des intérêts (matériels ou symboliques) plus ou moins compatibles » [1993 : 13]. Introduite par Catherine Roth [2003], et reprise notamment par Olivier Givre, la notion invite à « envisager les processus patrimoniaux comme des espaces de savoir/pouvoir [Foucault, 1990], dans lesquels se déploient des stratégies et des tactiques [de Certeau, 1990] portant sur la légitimité à définir et user d'objets patrimoniaux » [Givre, 2012 : 105]. L'arène patrimoniale présente l'avantage de mettre en exergue les relations entre les différents acteurs du patrimoine, mais aussi les résistances, bricolages, réemplois, ainsi que le lien « parfois problématique » entre les patrimonialisations et le développement, où la mise en tourisme, par exemple, peut engendrer des tensions concernant les modalités de définition et d'exposition du bien patrimonial [Bondaz *et al.*, 2012 : 14]. Dans le cas du costume d'Arles, la notion d'arène patrimoniale permet de décrire plus finement ces rivalités entre présidentes de groupe, expertes

locales, érudites reconnues, professionnels de la culture, ethnologue ou même simples passionnées. Les considérations des Arlésiennes à propos du Museon Arlaten, témoignent de ces relations parfois malaisées, mais nécessaires et complémentaires, avec les institutions. Créé par Frédéric Mistral en 1896, le musée poursuit le projet félibréen en dotant « la Provence d'un lieu de mémoire », sauvant de l'oubli les « épaves du quotidien » pour en faire les « signes d'une Provence authentique » [Séréna-Allier, 2000]. Le projet du poète, poursuivi jusqu'à aujourd'hui, était de faire un musée de la « *vido vidanto* » [« vie vivante »], c'est-à-dire s'impliquant dans la vie quotidienne au même titre que dans la conservation. Sylvie Sagnes, qui a mené une enquête ethnographique à l'occasion de la reformulation du Projet Scientifique et Culturel du Museon, relève que les arlésiens – et *a fortiori* les Arlésiennes – entretiennent une « triple relation » avec le musée, « puisqu'ils en sont à la fois les destinataires, le sujet donné à voir, mais aussi les acteurs, appelés qu'ils sont, par leurs dons, à former les collections » [Sagnes, 2023 : 22]. Or, la rénovation du musée, qui n'avait pas changé depuis sa fondation, exige de ses usagers un « deuil », « impossible » mais « nécessaire » selon l'autrice [*Ibid.* : 23]. Chez les gens de la Maintenance, le musée de Mistral est présenté comme « intouchable », source d'émotion, de sentiment d'identité et de continuité. Mais, nous dit Sylvie Sagnes, il est aussi considéré aujourd'hui avec méfiance : les professionnels, ces « gens du musée » en rendraient inaccessibles les trésors, n'auraient cure de la tradition vivante et abîmeraient l'héritage du poète [*Ibid.* : 29].

Ce constat s'est confirmé sur mon terrain : les angoisses liées à la rénovation étaient nombreuses, et certaines, comme Jeanne, évoquaient un “massacre” orchestré par des “franchimands [français non occitan, ici] qui ne comprennent rien”. Eva, elle, a été une “gardienne” au Museon Arlaten pendant treize ans : elle portait le costume de façon quotidienne en assurant l'accueil des visiteurs. Pour cette arlésienne de longue date, qui n'avait pourtant jamais porté le costume jusqu'à sa prise de poste, la confrontation avec les membres des groupes folklorique n'a pas toujours été aisée, comme elle me le racontait :

D'ailleurs, on était bien critiquées par les gens de ce milieu-là [de la Maintenance]. C'est pour ça que je dis, c'est un milieu, qui n'a pas le même rapport au costume, eux et nous, si je peux le dire comme ça. Voilà, parce que nous, c'était vraiment quotidien, tous les jours, tant qu'on ne l'a pas fait, on ne peut pas savoir ce que c'est que de porter un costume tous les jours, et un costume qui n'est pas de notre temps, quoi.

E.M : Ils vous le disaient directement?

Eva : Non, on avait des dames qui travaillaient dans l'équipe d'accueil qui elles, faisaient partie de groupes folkloriques, par contre, qui vivaient leur passion aussi en travaillant, quelle chance pour elles ! Et qui entendaient des réflexions. En contrepartie, on leur disait : « mais qu'elles le portent tous les jours, vraiment au quotidien, qu'elles apprennent déjà à se coiffer et à s'habiller toutes seules », parce que bien souvent dans les groupes folkloriques, on les coiffe et on les

habille. On leur monte le costume. Les trois quart des personnes qui sont dans les groupes folkloriques ne savent pas s'habiller ni se coiffer, hein. C'est pas facile, c'est compliqué la coiffure. Il faut la comprendre, il faut l'analyser. Après, on n'est pas parfaite tous les jours, et puis les femmes, elles n'étaient pas parfaites tous les jours, hein. Souvent, elles enlevaient le peigne et elles gardaient leurs bandeaux* pour dormir. Le lendemain, ben hop ! Elles remettaient le peigne, les bandeaux* elles leurs mettaient un coup de peigne et terminé ! C'était le quotidien ! Comme nous on se fait une queue de cheval aujourd'hui, elles se faisaient les bandeaux*... Voilà, c'est ça, en fait.

Entretien 7/06/2018

Eva considérait que son expérience du costume, ancrée dans le quotidien et professionnelle, était d'une certaine façon plus proche de la réalité vécue par les Arlésiennes "de l'époque" que celle des passionnées portant le costume au moment du défilé. Mais la défiance et les réflexions de ces dernières témoignent de la relation difficile entre professionnelles de l'institution et passionnées. Ces tensions révèlent l'importance accordée par les Arlésiennes passionnées à la définition, à l'usage et à la diffusion de ce qu'elles identifient comme « leur » patrimoine. En témoignent les réactions outrées à la performance de Piche, *Drag Queen* ayant choisi le costume pour une de ses apparitions au cours de l'émission *Drag Race France*¹⁷² : "ça ne leur donne pas le droit de plagier notre costume", assénait une Arlésienne courroucée par la vidéo. Le débat a pris une nouvelle tournure lorsque certaines ont souligné que l'artiste est née à Arles : la controverse s'est alors déplacée vers la pratique du *Drag*, et ne concernait plus le costume de Piche en lui-même.

Parler publiquement du costume, l'exposer, le donner à voir hors de la communauté signifie prendre position dans l'arène patrimoniale. Or, cette prise de position ne semble être possible que par celles qui, de fait, font partie de la communauté : en sont exclues les professionnelles du patrimoine et de la culture, comme les "gardiennes", artistes ou ethnologues qui ne bénéficient pas d'un lien reconnu comme personnel, affectif et intime avec l'objet patrimonial. Parler publiquement du patrimoine, c'est en effet prendre le risque de le décrire dans une forme qui ne soit pas "vraie", et donc d'en donner une image erronée, figée et définitive. Aussi, un discours autour de l'habit régional doit engager pleinement la personne qui l'énonce, qui doit en attester la légitimité à l'instar de la *parrésia* décrite par Michel Foucault [2008]. La *parrésia*, que l'on peut traduire par « tout dire », apparaît à la fois comme une qualité, un devoir, une technique qui doit caractériser « celui qui dirige la conscience des autres et les aide à constituer leur rapport à soi » [*Ibid.* : 43]. Associée à l'autorité bénéfique, ce « dire-vrai » doit engager le locuteur dans ce qu'il dit, formant « un pacte du sujet parlant avec

¹⁷² Émission diffusée le 7 juillet 2023 sur France 2.

lui-même » [*Ibid.* : 62]. Publique, la *parrësia* lie l'énonciateur et l'énoncé, qui doit dès lors assumer les conséquences de son acte – qui peuvent aller dans les cas les plus tragiques jusqu'à la mort, nous dit Foucault. Or, il apparaît que les Arlésiennes, lorsqu'il est question d'une parole publique à propos du costume, s'en saisissent pour re-situer l'oratrice dans le réseau de savoir local, ajustant sans cesse son statut à ses propos, tandis que sa position participe, dans un même mouvement, à renforcer ou affaiblir leur poids. Mais cette configuration n'est possible que si toutes les paroles proviennent de l'intérieur de la communauté où se négocient ces rapports agonistiques : le « dire vrai » de personnalités extérieures ne peut pas prendre part à ce jeu de position et de déplacements, et, de fait, le menace en le surplombant selon leur point de vue. Si le discours normatif des érudites, expertes et passionnées permet d'actualiser le tissu relationnel, les propos institutionnels, eux, sonnent comme une sentence irrévocable, sans réciprocité possible.

L'acquisition de compétences techniques et la démonstration de leur maîtrise fondent la reconnaissance de la communauté pour l'Arlésienne. Les savoirs, en effet, apparaissent résolument comme un « lien social qui assigne les positions et les tâches », un « objet symbolique, à la fois trait identitaire, signe de reconnaissance, valeur d'échange, instrument de pouvoir et lien communautaire » [Jacob, 2007 : 20]. Ces savoirs, exposés publiquement au moment du défilé, se façonnent en coulisse par un long travail d'apprentissage qui repose sur capacité à s'approprier les normes historiques, les techniques et les astuces. Celles-ci circulent grâce au réseau relationnel que l'Arlésienne parvient à tisser au fil de sa carrière : les expertes et érudites énoncent les règles indérogeables, tandis que les échanges plus personnels permettent d'accéder à des formes plus intimes de savoir, dont on peut identifier la provenance. En ce sens, le costume s'apparente à la fois au *patrimoine*, processus public, exposé, tourné vers le futur et largement partagé, qui tend à unifier les pratiques, et à un *héritage*, en référence à ce qui a été recueilli, conservé du passé grâce à un réseau de relations et d'affects, caractérisé par la multiplicité des façons de faire. En effet ; pour Lucie K. Morisset, *heritage*, en anglais, renvoie à « ce qui a été hérité », tandis que le patrimoine « dénote à la fois ce bien reçu (des ascendants) et le bien propre » [Morisset, 2009]. Elle s'attache ainsi, par la mise en contraste de ces deux concepts distincts, à saisir « les significations investies, au fil du temps, dans les corpus patrimoniaux » [*Ibid.* :12]. Tandis que le patrimoine renverrait à un processus institutionnel dynamique centré sur le futur, *heritage* évoquerait quant à lui un legs du passé transmis passivement [Morisset, 2018]. Je prolonge ici sa réflexion autour de ce qui différencie ces deux termes qui sont pourtant utilisés comme équivalents (*Intangible Cultural Heritage* correspond, dans les traductions de l'Unesco, au Patrimoine Culturel Immatériel), en jouant sur la double signification du terme anglais *heritage* en français. Cette partition, en effet, souligne à mon sens les différentes échelles dans lesquelles se déploie le patrimoine, en me centrant notamment sur les réappropriations et interprétations émiqes de la catégorie institutionnelle. Sophie Le Coq, Julie Léonard, Jean-Yves Dartiguenave, Charles Quimbert et Jean-Claude Quentel soulignent en ce sens le poids de la transmission dans le patrimoine, où les personnes façonnent leurs propres relations d'appartenance et de filiation, permettant d'établir et d'affirmer un lien privilégié au passé [Coq *et al.*, 2019]. Chez les Arlésiennes, cet héritage d'élection, permettant de façonner des liens de filiation à rebours, est rendu d'autant plus intime qu'il est possible de reconstituer les chaînes de transmission du savoir patrimonial. Cette posture rejoint d'ailleurs, en un sens, celle de nos contemporains dans le domaine de la parenté :

Alice Sophie Scarcinelli, Agnès Martial et Anaïs Martin, en s'intéressant à la façon dont les enfants participent activement à établir, nouer, recomposer des relations dans la parenté, affirment l'importance de l'intentionnalité dans les processus d'affiliation. Ainsi « les descendants choisissent eux aussi les ascendants dont ils se réclament et dont ils transmettront les attributs à leur tour », nous invitant alors à prêter attention aux « redéfinitions actuelles des rapports de genre et de générations » [Sarcinelli *et al.*, 2022 : 18]. Il n'est anodin de constater des tendances communes dans les champs du patrimoine et de la parenté : les Arlésiennes s'attachent à démontrer les liens étroits qu'elles ont su tisser avec leur tradition, appuyant leurs propres appartenances familiales et s'inscrivant dans une lignée, tout en renforçant les contours de la communauté en la présentant dans le registre de la parenté élargie.

Mais cette modalité d'appropriation du passé, permise par l'adoption de techniques, savoir-faire et astuces, se heurte à des conflits réguliers concernant la définition de la norme historique. Ces frictions révèlent des processus plus larges de reconfiguration du patrimoine et des rapports des Arlésiennes avec celui-ci. L'émergence de communautés d'interprétations antagonistes dévoile également la volonté de dépoussiérer l'image du costume : de nombreuses actions tendent à produire une image plus esthétisée et travaillée. La technique, parce qu'elle lie l'Arlésienne d'aujourd'hui à ses aïeules, permet tout à la fois d'assurer la continuité des pratiques et leur renouvellement. Le temps long des travaux d'aiguille ouvre ainsi la voie à des allers-retours entre passé, présent et futur, permettant de faire émerger un *temps patrimonial*, toujours-déjà-là et, dans un même temps, résolument tendu vers l'avenir.

Chapitre 6. Le *temps patrimonial* ou l'art de *re-faire*

Sabine tient fièrement un fichu blanc orné de plumetis, une “merveille” réalisée entièrement à la main au point de chaînette. Si elle en est très fière, elle ne peut cependant pas le vendre, explique-t-elle à la cliente qui, accompagnée de sa fille de 14 ans, tente de le négocier tout de même. En effet, la plupart des articles que propose Sabine à ce vide-commode sont « réservés » : elle a même choisi de ne pas exposer tout son stock pour cette raison. « C’est que, quand je les fais, je sais déjà à qui ça va plaire. Je sais leurs goûts, je connais mes copines ». Sabine n’est pas professionnelle de la vente d’articles arlésiens, et ne fait que quelques vide-commode dans l’année. Cependant, me dit-elle, elle a sa petite réputation dans le monde du costume. Elle chine, conserve une bonne partie de ses trouvailles et vend le reste. Elle prend pour exemple tel fichu « ancien » sur son étal, en bon état, qu’elle a séparé en deux parties pour conserver l’autre pointe pour elle. Alors que les ventes se terminent, Sabine me prend par le bras, et baisse la voix : « viens, j’ai une merveille à te montrer ». Sans poser de questions, je la suis, et retrouve Catherine, qui a aussi un stand. Cette dernière a délaissé ses mots croisés au profit d’un énorme livre, *Muslin* [Ashmore, 2012], consacré à la mousseline. Sabine sort discrètement un fichu d’un sac de congélation. Il s’agirait, comme elle le pressentait et grâce à la vérification de Catherine, d’un carré de mousseline anglaise datant du XVII^e ou XVIII^e siècle. La pièce est très travaillée : Catherine nous explique comment les motifs ont été peints et tissés, et assemblés successivement. Elle souligne le travail considérable qu’il a dû falloir déployer pour obtenir ces marbrures vertes, rouges et bleues. Il a fallu, pour teindre certains fils et pas d’autres, en ligaturer certains à intervalles réguliers (car le motif est régulier), faire tremper l’étoffe, la sécher, défaire la ligature et recommencer pour une nouvelle teinte. La ligature permet de protéger les sections que l’on ne souhaite pas teindre. Catherine conclut : « C’est pour ça que le tissé est plus cher que le brodé. On peut défaire, le brodé. Le tissé, une fois que c’est fait, c’est fait. » Sabine est surprise, mais accepte : « c’est logique ». Catherine poursuit sa lecture du fichu, en nous en retraçant l’histoire à voix haute. Pour Sabine, la performance de Catherine témoigne de l’importance de demander à « celles qui savent ». Catherine, elle, garde son livre ouvert et continue ses explications : une photographie présente une étoffe assez similaire à celle de Sabine, et, à partir du développement – en anglais – proposé dans l’ouvrage, poursuit son interprétation. En comparant les différentes épaisseurs et maillages du tissu, on pourrait en distinguer les « ajouts » : les parties les plus épaisses, qui correspondent aux motifs, ne présentent pas le même tissage que le centre de l’étoffe, unie. D’après Catherine, pareille qualité témoigne de la provenance anglaise de la pièce, et pas indienne. Car même si l’Inde, lors de sa colonisation, présentait de nombreuses similitudes techniques avec les Anglais en termes de tissage et de coloration, ces derniers proposaient un travail de qualité bien supérieure. Elle demande à voir l’autre mousseline, conservée dans le sac de congélation : celle-ci est brodée. La portant à contre-jour, elle nous invite à considérer la trame, qui est « plus lâche », « moins régulière » : une qualité inférieure à la première pièce, mais aux broderies remarquables. Catherine met alors en garde Sabine : « Ces tissus, ils ont traversé les siècles. Y planter une épingle, c’est les détruire ». Elle l’exhorte à se « débrouiller pour ne pas y mettre une épingle, n’importe comment ». Sabine promet : elle ne le portera pas en contemporain, et propose de « le tenter en Louis-Philippe » [autre forme du costume, où le fichu, croisé sur la poitrine, présente des plis plus lâches]. Catherine conclut l’entretien : « Moi, je n’aide plus. Je t’aurai bien prêté le livre, mais il y en a que... J’aide plus. C’est comme ça. ». Visiblement, elle aurait déjà beaucoup prêté à ses dépens. Nous la remercions, et filons, les deux mousselines précieusement rangées dans le sac.

Journal de terrain, 7/09/2018

Les objets anciens sont remarquables à différents égards. Si nous avons relevé plus haut leur capacité à mettre en relation les Arlésiennes d'aujourd'hui, dire les amitiés et les ascendances, c'est ici un autre de leurs aspects que nous allons explorer. Il s'agit de nous questionner sur l'aptitude des objets – plus précisément des techniques nécessaires à leur réalisation – à créer des ponts entre le passé et le présent, à fabriquer de la continuité, de la proximité et à l'exprimer. Car si Sabine a pu sauver un trésor du passé et se l'approprier – elle m'a confié avoir trompé le vendeur qui proposait ces fichus à un vide-greniers “pour rien du tout” en prétendant chercher des chiffons “pour se déguiser” – c'est grâce à son flair, ses connaissances et l'aide de son amie Catherine. Nous connaissons bien, depuis les travaux d'Igor Kopytoff sur la vie sociale des choses l'importance des regards, récits et connaissances qui entourent un objet tout au long de sa trajectoire pour déterminer son statut [2020]. Le fichu de mousseline de Sabine a été littéralement révélé par la recherche de Catherine qui s'est appuyée sur le travail d'une historienne à titre de preuve. Considérant l'envers de l'étoffe, sa trame, ses caractéristiques techniques, elle est arrivée à en reconstituer la production, les techniques de teinture, la provenance. Elle l'a resituée dans l'histoire plus large de la production et de la circulation des textiles, de l'évolution des industries mondiales. Ces explications ont fondé la valeur du tissu qui a pu devenir une “merveille” reconnue par les pairs. Mais il y a plus : l'objet considéré ici représente une trame narrative permettant de « re-figurer » l'expérience du temps [Ricœur, 1983]. De la même façon que les expertes-tisseuses maories rencontrées par Lisa Decottignies-Renard « lisent » les manteaux en faisant de leurs caractéristiques techniques (qualité du tissage, par exemple) des supports mémoriels, la mousseline acquise par Sabine, ainsi inspectée, a pu devenir une de ces « entités qui, par les perceptions diverses qui y sont associées chez différents acteurs, se font outil mnémoniques, et au-delà qui sont principalement porteuses de qualités ancestrales, et notamment présences ancestrales » [Decottignies-Renard, 2020 : 669].

Dans le cas de l'étoffe chinée par Sabine, c'est la nature du travail nécessaire à sa confection, la minutie et la rigueur qui en constituent l'exceptionnalité, et, dans un même temps, l'exemplarité. Si elle n'incarne pas une Arlésienne en particulier, elle matérialise un passé perdu, rêvé, et sans cesse recomposé. Un passé qui sert de modèle et dont il s'agit de trouver les traces en exhumant puis analysant ses artefacts. Aussi, si le fichu ne devait pas être porté selon Catherine, c'est justement en raison de sa qualité de témoin, de vestige. Pourtant, Sabine, de son côté, entendait bien le revêtir car il serait pour elle un emblème, et de surcroît la preuve de son rapport privilégié au passé. Pour les Arlésiennes, un des enjeux est donc aujourd'hui de

créer de nouvelles pièces, qu'elles pourront porter, *à la façon* de leurs aïeules, car toutes n'ont pas la chance – ou les compétences – de Sabine. Cela signifie reproduire les processus techniques, les tours de main, retrouver des matières similaires. *Faire à la façon* des Arlésiennes des temps passés engage le corps dans une expérience singulière. Il s'agit, durant le temps long de la confection de son costume, de re-produire non seulement des vêtements parfois à l'identique, mais aussi des gestes, postures et attitudes. Nous nous intéresserons, dans ce chapitre, à l'expérience que constitue cette recherche pour les Arlésiennes. Car ce travail de création implique de faire l'épreuve d'un temps long. Un temps long car étiré, allongé par le rythme lent et répétitif de l'ouvrage. Mais un temps également marqué par la profondeur, la continuité et la proximité.

1. Faire à nouveau, faire encore

Les pièces anciennes suscitent l'admiration, mais aussi le regret et une certaine nostalgie. Certaines “ne se font plus” et les reproduire à la main semble tout bonnement impossible. Violette évoquait en ce sens la possibilité de fabriquer le fichu de soie nécessaire à un costume Napoléon III :

Non, parce qu'on peut toujours se broder le fichu de soie, mais une soie fine, comme ça... Et puis il faut trouver les franges. Ça, les franges, je vous en passe des meilleures. Ou alors il faut prendre le fil de soie, et fabriquer les franges, et en même temps on vous vend du Lexomil parce que sinon vous devenez *jobard*. Voilà.

Conférence publique, 13/03/2018

Dentelles, matières, techniques de tissage, qualités de tissu... De l'avis général, il deviendrait de plus en plus difficile de se procurer des matières qui égaleraient celles utilisées par les Arlésiennes d'autrefois. De plus, à l'instar de la mousseline de Sabine, certains éléments n'étaient pas fabriqués par les Arlésiennes elles-mêmes, qui privilégiaient plutôt la réalisation de jupes, jupons, èses*, sacs ou encore fichus. Ce sont ces derniers éléments qui nous occuperont dans ce chapitre : plutôt communs, ils sont cependant jugés exemplaires d'une certaine réalité, de l'expérience des aïeules. La « lecture » appliquée des étoffes qui ont pu traverser les générations, leur interprétation et l'inventivité de la couturière permettent de reproduire à l'identique des techniques, patrons, voire même des pièces. Cette re-production, manifestée par un soin particulier à déchiffrer les indices de fabrication, est largement valorisée dans les récits que les Arlésiennes font de leurs créations nouvelles. Mais elles permettent aussi de recomposer le quotidien qui avait été celui des anciennes et de le vivre à son tour. Ce travail

d'enquête, puis de réalisation minutieuse, nous renseigne sur un certain mode d'expérience du temps. Comment les Arlésiennes façonnent-elles, à partir de la re-production technique, une continuité avec leurs aïeules ? Comment l'expérience par le corps permet une expérience singulière du temps, en reconfigurant les perceptions du passé ? Enfin, qu'est-ce que cette mise en acte et en récit de la continuité nous apprend sur les perceptions du patrimoine, et les façons d'entrer en relation avec lui ?

Fabriquer la continuité

Le *faire*, nous dit Tim Ingold, est habituellement pensé « en termes de *projet* » :

« Faire quelque chose implique d'abord d'avoir une idée en tête de ce que l'on veut réaliser, puis de se procurer les matières premières nécessaires à cette réalisation. Et le travail s'achève lorsque les matières ont pris la forme qu'on voulait leur donner. » [2017 : 59]

Mais, comme le démontre l'anthropologue britannique, cette approche du *faire* suppose une conception hylémorphique. L'hylémorphisme, du grec *hyle* (matière) et *morphe* (forme), relève d'une théorie aristotélicienne impliquant une séparation radicale entre les formes, issues de l'esprit, et la matière qui subirait la volonté de ce dernier. C'est ce que critique Gilbert Simondon lorsqu'il reprend le célèbre exemple de la fabrication d'une brique d'argile développé par Aristote : la réussite de l'opération technique repose en réalité, selon lui, sur une succession de préparations (de la matière et du moule) puis sur la mise en forme finale. C'est donc l'action du système moule-main-argile qui permet la réalisation de la brique et ce grâce au travail de l'ouvrier [Simondon, 1995]. Impossible, conclut Simondon, de penser séparément forme et matière : les deux ont un rôle dynamique, tandis que la matière possède une « *forme implicite* », « capable de s'imposer à la forme à laquelle elle est confrontée » [Zhong, 2015].

Ingold propose, quant à lui, une approche qui n'opérerait pas une pareille séparation, et qui permettrait également de sortir la matière de sa passivité :

« Je voudrais au contraire penser le *faire* comme un processus de *croissance*. Cela place dès le départ celui qui fait comme quelqu'un qui agit dans un monde de matières actives. Ces matières sont ce avec quoi il doit travailler et le processus de fabrication consiste à “unir ses forces” aux leurs, les rassemblant ou les divisant, les synthétisant ou les distillant, en cherchant à anticiper sur ce qui pourrait émerger » [2017 : 60]

J'explorerai ici les liens que les Arlésiennes tissent avec les matières qu'elles utilisent pour composer leurs costumes. Il s'agit de tissus, soies, cotons, velours, lainages, etc., qui sont achetés au mètre et associés les uns aux autres pour créer des compositions (un fichu avec une jupe, une jupe et une èse*...). Je prolonge les réflexions de Tim Ingold sur le *faire* comme processus, en émettant l'hypothèse que la matière n'est pas seulement un élément constitutif de la création avec laquelle il faudrait « unir ses forces ». En effet, les tissus sont sélectionnés pour la promesse qu'ils constituent – la réalisation finale – mais aussi comme support d'une certaine interprétation du passé qui s'actualise à leur contact. Leurs couleurs, motifs, propriétés physiques participent à façonner un certain imaginaire de ce qu'étaient les “vieilles Arlésiennes”, tout en résultant de celui-ci. La « forme implicite » de la matière ne découle pas seulement de ses propriétés techniques et esthétiques, mais de sa capacité à incarner une image, pour permettre et manifester une mise en relation des Arlésiennes d'hier et d'aujourd'hui. Dès lors, le moment de la fabrique du costume, en tant que mouvement de projection à la fois vers le futur et le passé, participe pleinement à la fabrique d'un *devenir-Arlésienne*, dont le maître-mot est alors la continuité.

Lorsqu'une Arlésienne se plonge dans la réalisation d'une pièce nouvelle, elle doit, en premier lieu, faire avec la matière. Un velours peut être “glissant”, une soie “fuyante”, un coton “lourd” et ces caractéristiques conditionnent le résultat final qui doit sans cesse être adapté aux possibilités qu'ouvre ou interdit la matière. Mais les matières peuvent également être chargées d'histoires, voire, pour certaines, permettre une mise en relation avec une époque révolue. C'est ce que m'expliquait Pascale, 62 ans, étudiante en histoire de l'art, qui, en plus de son engagement dans le port du costume d'Arles, reconstituait des costumes français dans une association : elle me décrivait le déguisement comme une “approche qui ne veut rien dire par rapport au passé” puisque “on va mélanger des matières, on va mélanger des idées, on va polluer un costume historique avec des éléments de costume du XXI^e siècle”. Finalement, cela crée “une espèce de méli-mélo qui globalement ne sert à rien”, en opposition à la “reconstitution” qui s'avère bien plus difficile selon Pascale :

Alors, faire de la reconstitution au sens propre du terme, c'est difficile. Parce que reconstituer quelque chose, ça veut dire se mettre avec les éléments, les matières, les étoffes, l'état d'esprit d'une époque donnée, et ce que l'on ne peut pas reconstituer aujourd'hui, c'est notre physique. [...] Alors on se sert bien évidemment de ce qui servait à l'époque, parce qu'elles sculptaient les corps, c'est-à-dire les corsets, les dessous et toutes les structures, mais on ne peut pas arriver à une vraie reconstitution [...] On fait, on va dire que l'on fait une évocation poussée, en essayant d'être le plus proches possible, mais pour moi reconstitution c'est vraiment au sens très strict.

Entretien, 7/10/2019

La matière utilisée n'est pas forcément héritée de l'époque que l'on entend reconstituer. Cependant, elle doit en respecter "la logique", pour reprendre l'expression favorite de nombre d'Arlésiennes. C'est-à-dire qu'il faut "comprendre" selon Pascale "le contexte d'une époque" avant de pouvoir se lancer dans la création de pièces contemporaines. La fabrication de costumes permettrait de renouveler ses connaissances à leur sujet, et de les découvrir sous un nouveau jour :

Les faire, ça permet de les comprendre. Oui. Parce que quand on manipule des pièces d'époque, et puis quand on essaie de les refaire, on s'aperçoit qu'il y a des méthodes, et puis des savoir-faire, et ce ne sont pas les savoir-faire enseignés aujourd'hui, en couture, c'est des savoir-faire que l'on a pour certains perdus, notamment tout ce qui est par exemple le travail des plumes, *et cætera*, et d'autre part un travail qui ne serait pas rentable. Donc qui n'a pas été perpétué par les artisans aujourd'hui. Ça demande de rechercher des techniques anciennes, ça demande de lire beaucoup, ce que ne font plus les gens. Donc de « lire » des ouvrages [des pièces de costume] anciens et refaire des éléments. Donc les premières choses que j'ai refaites, c'est des bourses... Parce que je crochète, donc la chose qui m'a semblé la plus facile, c'était de reprendre mon crochet et puis d'essayer de refaire des petites bourses, de refaire des bourses perlées, de refaire des tas d'éléments comme ça, mais à partir des explications d'époque. Qui n'ont rien à voir avec les explications d'aujourd'hui. Il faut d'abord les comprendre, et ensuite exécuter. Ensuite, c'est avec des fils qui ne se font plus aujourd'hui, enfin bon, il y a tout un tas de contraintes, et petit à petit, il faut arriver à les dépasser. Pour la couture, c'est la même chose.

Entretien, 7/10/2019

Ainsi, l'Arlésienne souhaitant réaliser son costume doit avant tout s'attacher à trouver une matière adéquate : naturelle, sans composant chimique, aux coloris et motifs adaptés, dans un contexte marqué par la perte de savoirs de production et donc de la rareté. Elle doit s'imprégner de "l'état d'esprit" d'une époque pour pouvoir effectuer ses choix de façon éclairée. Cela passe par la lecture – de nombreuses Arlésiennes s'intéressent de fait à l'histoire culturelle récente dans ce but – mais aussi la visite assidue de musées, l'incontournable Museon Arlaten en tête, et une affection particulière pour "les films d'époque" qui, me disait Brigitte, permettent de mieux saisir "le décor" et les costumes en mouvement. Enfin, il faut "lire" les pièces anciennes, c'est-à-dire les regarder en détail, les étudier pour imaginer et comprendre les processus de fabrication de leurs aïeules.

Confectionner son costume est avant toute chose, en ce sens, un travail d'interprétation du passé. Le *faire* défini par Tim Ingold implique des allers-retours permanents entre les représentations d'une époque et les matières contemporaines pour en identifier les saillances, les qualités, points d'accroche qui permettront d'inscrire le vêtement ainsi constitué dans une continuité. En témoignent les commentaires qui accompagnaient l'ouverture des boutiques La Couronne, fondées à Paradou (2022) et à Arles (2023) par Camille Hoteman durant son règne.

La presse locale a salué cette initiative comme un signe de la « modernité »¹⁷³ de la tradition, incarnée par la jeune femme. La XIV^e Reine d'Arles affirmait au micro de l'émission « Ma petite Entreprise » que :

Le tissu, c'est l'une des pièces maîtresses du costume d'Arlésienne. Bien sûr, il y a tous les accessoires qui vont autour, notamment le ruban ou les bijoux, mais le costume c'est avant tout aussi une histoire de tissus, et de soie.¹⁷⁴

Or, il serait bien compliqué de se procurer de la soie pour les Arlésiennes. Certaines, comme les membres du groupe de Violette, organisent des virées à Paris ou Montpellier pour écumer les boutiques. Iliana, elle, est partie à Lyon accompagnée de sa mère et de copines pour trouver son bonheur. Aussi Camille Hoteman déclarait au quotidien *La Provence* que non seulement se procurer de la soie est « un vrai besoin [qu'elle] compte combler en faisant appel à des fournisseurs européens », mais qu'elle entendait également « créer [sa] gamme avec des tissus récents ressemblant à de l'ancien »¹⁷⁵. Ces « très beaux tissus » sont sélectionnés pour leur qualité, ils reprennent les « canons qui se faisaient auparavant », tandis que leur « tombé » correspond aux critères du costume.

Un tissu aux propriétés physiques adéquates (la tenue, les motifs, la composition...) permettrait la réalisation d'un bon costume du point de vue des Arlésiennes. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le dédain affiché pour celles qui utiliseraient du tissu d'ameublement, trop grossier et lourd pour obtenir un résultat digne de ce nom. Mais cette emphase sur la nécessité de choisir une bonne matière dévoile, à mon sens, une autre de ses qualités, à savoir celle de pouvoir incarner et donner à voir une *bonne* interprétation du passé. Car il ne faut pas seulement reconstituer, de façon éphémère, une époque qui serait révolue, mais bien en prolonger la présence en faisant du costume une entité capable d'en activer la mémoire. Il s'agit, en premier lieu, d'analyser les archives textiles pour en dégager les caractéristiques. Nicole Niel et sa fille, en découvrant une jupe ancienne et son fichu, l'examinaient ainsi avec attention :

Nicole : « Elle est sympa. Il est rigolo ce petit lainage. [*Elle déplie le fichu pour en considérer l'envers*] Ah ! Ça m'aurait étonnée, aussi, qu'il ne soit pas doublé. Et évidemment, il y a eu un

¹⁷³ Le député RN de la 16^e circonscription des Bouches du Rhône, Emmanuel Taché de la Pagerie, félicitait sur les réseaux sociaux Camille Hoteman « pour cette aventure humaine et entrepreneuriale au service du costume », tandis que le blog Lifestyle *Laure d'Arles* consacrait un article et un podcast à l'occasion de l'ouverture de la boutique arlésienne, en titrant : « Camille Hoteman, la Reine d'Arles entre Tradition et modernité » (<https://www.lauredarles.com/post/camille-hoteman-la-reine-d-arles-entre-tradition-et-modernite%C3%A9> page consulté le 01/05/2024).

¹⁷⁴ Soleil FM, 16 juin 2022, https://www.soleilfm.com/ma-petite-entreprise-boutique-la-couronne-a-paradou/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR0ErHJQwciTrEfHzVuRvuzPbSjqLT73qhDsbQU3mCYcutRtAjEJP7x29gY_aem_AbwyC0DA1tGKSMqtKziroszwOA9QwxlNtzqEJess3l6TFZ2FwaQk3DErjqlTYAljDCZcL_S3Zb10w8qk5dVPKLD3 page consultée le 01/05/2024.

¹⁷⁵ Olivier Lemierre, « La Reine d'Arles va ouvrir une boutique de tissus en mars » ; *La Provence*, 9/02/2022.

rajout, parce qu'il n'y en avait jamais assez. Tiens, regarde, Lydie, elles ne s'emmerdaient pas ! Il manque un morceau, là, mais ce n'est pas grave ! »

Un carré, dans un coin du fichu, a été effectivement coupé. Lydie date le costume en fonction de sa forme : une jupe ronde, avec des plis couchés, c'est 1880. Elle projette le reste de la tenue en tenant compte de cette information :

Lydie : « Donc il faudra la porter avec un jupon rond et un ruban un peu plus long. Et une chapelle fine, en tuyauté. »

Entretien, 27/10/2019

Quelques jours plus tard, alors que je retrouvais Nicole, celle-ci est revenue à nouveau sur ce fameux costume de laine, que sa fille a emporté chez elle pour "l'expertiser", selon ses mots. L'érudite me disait beaucoup l'apprécier : "avant, elles savaient être originales : on ne le fait plus aujourd'hui. Ou alors, dans le mauvais sens". L'examen détaillé de l'envers de l'ouvrage permet, pour celles dont l'œil est aguerri, de retracer et raconter à nouveau l'histoire de sa propriétaire. Cécile, la photographie de mariage de sa grand-mère à la main, racontait à deux membres de son association (Anita, 52 ans, et Mauve, 24 ans, mère et fille) l'histoire du costume porté ce jour-là par son aïeule :

Et c'est une histoire, ça extraordinaire, parce que ma grand-mère, ils avaient eu, ses parents avaient eu deux garçons, et c'était le troisième que l'on attendait, « ah, enfin une fille ! » Alors on l'a appelée Muguet Bellart., Bellart c'était le nom de famille. Et Papé, le Papé, il allait vendre ses légumes d'Aureille avec la charrette, il allait à Salon vendre ses légumes. Et elle lui disait, la grand-mère, quand, si tu as un peu fait d'argent, tu porteras un bout de dentelle pour Muguet pour faire son trousseau. Et qu'est-ce qu'elle préparait, la grand-mère ? Le costume de mariée. Et j'ai fait voir ce costume à Mme Laurent [une érudite], qui me l'a gardé pendant, presque 6 mois chez elle, elle photographiait et tout, elle me disait : « vous ne voulez pas me le vendre ? » Je lui disais « non, ça je ne vous le vendrai jamais » [*approbation de l'auditoire*], et elle me dit, il y a deux ans de ça, elle me dit : « Gabrielle [la fille de Mme Laurent] va faire une très belle présentation au cloître, à Arles, dans la mairie ou quoi. Une exposition de costumes anciens, elle m'a dit, si vous permettez, j'aimerais que vous me le prêtiez encore, pour l'exposer et raconter un peu l'histoire, parce que là ce sont des gens, quand même... » J'ai dit « c'était des paysans, mes grands-parents, hein ». Alors mais c'est justement une famille simple, elle est faite d'une façon, cette jupe ! Elle avait beaucoup... flashé sur cette jupe, et elle m'avait dit, « on voit bien à qui ça appartenait ». Parce qu'alors, comme je le disais tout à l'heure, la bourgeoisie, hein, il y avait quand même 4 classes dans le temps, hein, voilà. Il y avait les nobles là, après il y avait la bourgeoisie, il y avait les artisans, et puis il y avait les paysans ! Il y avait 4 classes, hein, voilà ! quand vous lisez l'histoire ancienne des petites couturières du bord du Rhône, à Arles, les cousettes¹⁷⁶ au XVIII^e siècle, là, pourquoi ça a été les premières à avoir des jolis... Vous connaissez l'histoire du *coulas*¹⁷⁷ ? Le bracelet ? Non ? Je vous dirai, je vous en ferai voir un. Le *coulas*, elles avaient, sur le livre de costume ancien, ça démarre avec, au XVIII^e, une jeune fille, une petite cousette du Rhône, elle est photographiée époque XVIII^e [dans la reconstitution proposée dans le livre évoqué] avec le droulet et tout, la main comme ça et le *coulas**. Le *coulas*, quand elle se promenait comme ça, elle le mettait, elle se promenait toujours comme ça dans la

¹⁷⁶ Désignait les apprenties couturières au courant des XIX^e et XX^e siècles. Sur les imaginaires qui entourent la figure de la cousette, et plus largement des jeunes filles ouvrières de cette époque, voir Monjaret et Niccolai [2015].

¹⁷⁷ Jonc d'or orné d'une médaille et porté au poignet, réputé avoir eu le rôle de "réserve d'or de la famille", ainsi toujours conservée par la maîtresse de maison et associé à son statut. Ce bracelet serait offert par le fiancé à sa promise, ou par le marié à sa nouvelle épouse.

rue [bien en vue sur le poignet], parce que quand elles avaient ça, elles étaient promises. Donc personne n'allait à côté. Voilà. « Ouh ! Elle est promise » « Elle est jolie celle-là ! Oulà, non, on s'en va. » C'était ça. Et les cousettes du bord du Rhône, elles travaillaient tellement pour la bourgeoisie, la noblesse et tout ça, qu'elles avaient des sous ! Donc elles s'achetaient des beaux bijoux. Voilà. Et le *coulas*, c'est un truc assez important, quoi. Bien entendu, avec la médaille, et tout le bazar. Voilà. Et je disais ça pourquoi ? Je ne me rappelle plus, je fais que blaguer... [*Elle retrouve le fil du propos*] Alors, Mme Laurent me dit « j'aimerais l'avoir encore, Gabrielle va faire son expo ». Pas de problème, je lui porte, tout ça et je vais voir l'expo. Je vois une expo un peu bizarre. Que des trucs en soie, en brocard, en machin, pas un costume disons, journalier, et disons personne d'artisan. C'était que de la noblesse. Elle m'appelle « Oh, Madame, je suis confuse, parce que Gabrielle, elle n'a pas voulu le mettre, votre costume », je lui dis « je m'en suis rendue-compte, je ne l'ai pas trouvé ». Parce qu'il y avait la salle, des mariées, mais ce n'était qu'en grande pompe, quoi : les bijoux, les machins... Moi je cherchais le costume de la grand-mère, là, au milieu, il n'est pas là, hein ! Elle m'a dit « Elle a trouvé qu'il était trop simple, elle n'a pas voulu ! Et moi, je l'adore celui-là ». Et elle s'était fâchée avec sa fille, je m'en rappelle. Fâchée, enfin, pour la journée, hein [*rires*].

Entretien, 10/04/2018

Les Arlésiennes d'aujourd'hui « lisent » dans les costumes d'hier l'inventivité, le sens de l'économie, du goût, du travail et du détail. C'était d'ailleurs la raison pour laquelle Mme Laurent empruntait le costume de la grand-mère de Cécile et qu'elle l'appréciait tant. Si Gabrielle, de son côté, ne voyait pas sa valeur, c'était qu'elle s'arrêtait à la richesse des ornements, à la noblesse des matériaux, mais refusait de considérer l'objet comme le témoin d'une époque singulière et de l'inventivité d'une famille modeste. Cécile, du fait de sa connaissance du passé régional familial, était en revanche capable d'en voir la valeur : son récit, émaillé de digressions sur le mode de vie des Provençaux des siècles précédents, s'appuie sur ses lectures personnelles – et notamment les ouvrages des érudites locales. Aussi, ces costumes sont le support idéal pour déployer une poétique sociale [Herzfeld, 1985, 2007] singulière qui permet aux créatrices contemporaines une identification étroite avec leurs aïeules. Leur mode de vie, leur histoire, leur position sociale et leurs ressources économiques dressent un certain tableau des racines auxquelles il s'agit de s'affilier. Leurs qualités ont laissé une empreinte sur les créations qui ont subsisté jusqu'à aujourd'hui, qu'il s'agit d'interpréter, de s'approprier et de re-produire. Se dégage alors un « art de vivre » que les Arlésiennes s'attachent à prolonger en puisant dans le répertoire ainsi constitué, qui ne cesse de s'actualiser au fil des découvertes et relectures successives. Michael Herzfeld définit la poétique sociale non pas comme une forme de mysticisme romantique, mais comme un processus de réification à l'œuvre à différentes échelles d'un groupe donné. *Poiein* désigne, en grec, l'action de « faire », de « créer », et Herzfeld, à propos de la performance de la masculinité à Glendi, montre comment cette poétique sociale peut aussi désigner l'art d'entrer en résonance avec des situations données. Il souligne à ce propos la façon dont les hommes déploient en permanence des

stratégies pour « *being good at being a man* », c'est-à-dire faire montre de leur habileté et de leur excellence en *faisant avec* les situations, c'est-à-dire en tirant le meilleur parti des événements vécus grâce à la faculté d'entrer en résonnance avec eux [Herzfeld, 1985 : 16]. Il s'agit de se construire en tant qu'homme au moyen de ces liens établis avec les situations. Les Arlésiennes, de leur côté, doivent *faire avec* leur passé, qui devient une matière à partir de laquelle elles peuvent déployer leurs actions présentes. *Être bonne à être Arlésienne*, pour paraphraser Herzfeld, signifierait alors être capable d'interpréter le passé de façon singulière pour faire précisément ce que la communauté n'attendait pas, mais d'une façon qui serait perçue comme caractéristique des Arlésiennes. De même que les Glendiototes tirent leur épingle du jeu grâce à l'interprétation originale et personnelle d'une situation, les Arlésiennes brillent à travers leur capacité à établir des liens avec le passé, à se l'approprier et à en faire le support de leurs créations nouvelles.

De plus, la poétique sociale s'attache à présenter les membres d'une communauté comme une « famille », en insistant notamment sur des caractéristiques communes qui fonderaient une ressemblance mutuelle, mais aussi sur l'histoire et les traditions qui façonnent une « homogénéité intemporelle » [Herzfeld, 2007 : 76]. Ce phénomène conduit non seulement à masquer la complexité des relations, mais aussi à donner l'illusion de l'immobilité et de la similitude. L'analyse des costumes d'hier et la confection, sur leur modèle, de costumes contemporains participe de ce phénomène de réification. Le *faire* devient alors le moyen d'élaborer un *devenir Arlésienne* en mettant en acte cette continuité. L'accent sur la similarité des postures, le temps long de la couture partagé, la possession et le développement de qualités similaires permet de déployer ces processus d'identification.

Parler aux dentelles et ressentir l'épaisseur du temps

Le temps du *faire*, travail laborieux et minutieux où l'Arlésienne demeure patiemment penchée sur son ouvrage, apparaît comme privilégié pour effectuer ces allers-retours entre passé, présent et futur. Re-produire des gestes, des techniques, des attitudes participe à tisser des relations non seulement avec des aïeules plus ou moins identifiées, mais aussi à s'inclure dans un temps mythique que j'appelle ici *temps patrimonial*.

Lydie, lorsque je visitais son appartement pour la première fois, m'a donné un bel aperçu de sa façon d'inclure le passé à sa vie quotidienne. Si, pour elle, le costume était à la fois une passion, un art de vivre et un métier, elle rendait exemplaire la façon dont le patrimoine peut s'imbriquer étroitement dans la définition de soi.

Lydie commence la visite de son appartement. Elle m'invite tout d'abord à me munir de mon appareil photo, et m'accompagne dans le couloir de l'entrée, qui dessert la cuisine, le salon et les chambres. Elle m'explique :

« Mais alors, du coup, on va commencer la visite. On va commencer par la visite de la maison, parce que je trouve que c'est très rigolo. Et ça reflète, entre l'intérieur de ma mère, qui est un musée, étouffant pour moi, et moi... Qui suis forcément au musée aussi, parce qu'il y a un tas de vieilles choses. Il se trouve que je suis maquilleuse-perruquière, c'est pour ça qu'il y a des trucs un peu bizarres chez moi. Des perruques qui traînent et tout. Donc, là, tu peux faire une photo, si tu veux, tu vois, ça reflète exactement ce que je suis. C'est-à-dire relativement moderne, quand même, parce que je n'ai que 49 ans. Et ça [voir l'installation représentée en figure 22] ce sont des petits vêtements de santons, tout ça ça vient d'Arles et de la région. Donc, c'est que des trucs arlésiens. Sauf les sabots, peut-être, on n'est pas sûr. Mais là, il y a un manteau d'Arlésienne, ça, ce sont deux fichus, ça, c'est une coiffe style XVIII^e, ça, c'est une petite robe de baptême, on pense, et ça, c'est un jupon, vraisemblablement d'un ancien jupon, 1880, une petite chemise. Voilà. Dans un carton, comme ça, recyclage, épinglé, comme si c'était des vieux, comme si c'était des papillons, des trucs comme ça. Ça me reflète assez, parce que je mêle forcément l'ancien et ce qu'il y a de maintenant. Je trouvais que ça commençait bien [*l'entrée dans l'appartement*], comme ça. Il n'y a pas longtemps que je l'ai fait, donc, ça ne fait pas très longtemps que je suis là. [...] Et tu as une belle prise de vue là aussi, dans ce sens-là [*pour la photographie*]. Parce que là, derrière, tu as la machine de mon arrière-grand-mère. Là, ça, c'est la machine à coudre de mon arrière-grand-mère italienne, avec une Mireille et un Vincent¹⁷⁸, c'est mon petit coin. Tout ça, c'est que des choses anciennes et de famille, pratiquement. Et c'est très juste aussi, parce que c'est dans un truc contemporain, mais, voilà... Parce que ça me reflète parfaitement. [...] C'est-à-dire mêler l'ancien avec du contemporain, et en fait, le costume d'Arles, je le vis comme ça aussi. Je le vis en ne mettant que des choses anciennes, mais en étant très spontanée, naturelle, et comme je suis. Nature. Nature, complètement nature. Et c'est comme ça qu'il devrait être à mes yeux, et pas dans la prétention, dans l'ostentatoire et dans le *m'as-tu-vu*. »

Entretien, 3/10/2019

¹⁷⁸ En référence à l'œuvre de Frédéric Mistral, *Mireille*.



Figure 22- Chez Lydie. Évocations du passé



Figure 23- Chez Lydie.. Stock de dentelle ancienne.

Lydie Niel peuplait son appartement d'objets, textiles ou non, symbolisant son attachement au passé régional. Dans ses propos, sa famille, ses ancêtres – notamment féminines, son caractère et l'histoire du pays d'Arles se mêlent, se rencontrent et se confondent parfois. Comme le relève Maurizio Bettini, de plus en plus de personnes et de groupes associent étroitement identité et traditions, conférant ainsi à ces dernières le pouvoir de dire « qui nous sommes » au présent [2017 : 16]. L'image des racines s'impose dans nos représentations et donne ainsi l'illusion du naturel, nous dit le philologue italien, à toute une série de valeurs érigées en repères qui s'installent d'autant plus facilement qu'elles jouissent de l'autorité conférée par l'ancestralité.

Lydie Niel présentait sa vie comme étroitement associée au “monde de la tradition”. La visite improvisée de son appartement, son souci de me proposer des angles de vue intéressants pour photographier ses installations, son attachement à se positionner à la fois dans le passé et la modernité étaient le signe d'une grande réflexivité sur ce qu'elle souhaitait donner à voir d'elle-même. Lydie cultivait une approche esthétisée de la tradition, puisant dans le registre du passé local et familial (Mireille et Vincent, héros félibréens sculptés par sa mère, la machine à coudre de sa grand-mère, des textiles destinés aux santons...) pour alimenter sa propre pratique, et la donner à voir. Celle-ci repose sur le sentiment d'une « perte durable », « c'est-à-dire de la caducité d'une tradition qui, pourtant, n'en vient jamais à son extinction » [Ciarcia, 2006 : 66]. Le temps, auquel l'on prête donc la capacité de détruire et d'emporter les derniers vestiges du passé, Lydie Niel l'expérimentait en “sauvant”, comme elle le disait, “des pièces qui sont complètement abandonnées” mais qui demeuraient pourtant “des pièces de famille” [figure 25 ci-dessous]. Pour travailler, elle s'appuyait sur le temps long :

Une amie qui m'a dit « je n'ai pu récupérer que ça de ma famille. C'est hyper précieux. Prends ton temps pour le restaurer. Je ne suis pas pressée ». Donc, je remets les pièces en état. Et puis, ça repart pendant 100 ans. Donc, ça, c'est quelque chose qui est très important pour moi. Parce que... Parce que, voilà, je continue à faire vivre le costume d'Arles à travers des petites pièces, des belles pièces, comme ça. Et puis, après, ça, je vais le vendre. L'ensemble, je vais le vendre 500 euros. Alors, c'est cher. Oui, mais... Je ne compte pas vraiment [le temps]. Mais bon, au-delà, ça ne serait pas raisonnable du tout. C'est-à-dire, moi, je fixe mes prix en fonction de ce qui est logique. Je n'y mettrai pas plus que 500 euros. Je n'ai pas acheté 500 euros. Bien évidemment. Je l'ai acheté moins que ça. Mais après, c'est moi qui ai fait les restos. C'est moi qui ai fait les montages. Et c'est compliqué d'arriver à faire quelque chose qui fonctionne bien. Et qui tombe. C'est une grande réflexion avec la dentelle, des dentelles, que je regarde. Là, tu vois, j'en ai quelques-unes de côté.

Entretien, 3/10/2019

Sur la table à manger, Lydie me désignait des dentelles sorties pour des créations à venir [figure 24 ci-dessous] : elle n'avait pas encore tout à fait choisi lesquelles utiliser. Elle m'en indiquait la provenance (de Malines, de Valenciennes pour les plus connues), la fabrication (au fuseau

ou mécanique), les “imitations” et les “véritables”, qu’elle identifiait selon la régularité des points, la qualité des réseaux, la répétition des motifs, le métrage... Le stock impressionnant que constituaient ses trouvailles patientait sur de grandes étagères, entreposées dans la salle à manger [figure 23 ci-dessus]. Elle choisissait les “matières qui sont plus puissantes, qui sont plus jolies, qui sont beaucoup plus fines” pour les associer aux fichus qu’elle restaurait et proposer des chapelles qu’elle imaginait et composait elle-même [figure 26 ci-dessous]. Des créations originales, “haute couture” selon ses dires, qui s’appuyaient sur sa connaissance fine de la norme patrimoniale, mais aussi – et surtout – sur ses compétences pour identifier les matières, leur provenance, leur histoire et les utiliser en fonction.

Eh bien, moi, je vais prendre la dentelle. Je vais... Comment dirais-je ? Je vais parler avec elle. Je vais la positionner. Je vais la fronçouiller, pas la fronçouiller... [...] Chaque dentelle va fonctionner d'une certaine manière. Et surtout pas d'une autre. Et alors, des fois, je ne m'en sors pas sur une dentelle. Celle-là, ça fait un an que je l'ai. Je n'ai pas réussi à la mettre en place. Quand je l'ai posée, je l'ai calculée autrement. Hop, d'un coup, elle s'est, d'emblée, elle s'est imposée. Hop, j'avais trouvé son truc. En fait, voilà, il faut que j'arrive à papoter avec elle jusqu'à ce que ça fonctionne.

Entretien, 3/10/2019

Lydie m’a confié, le sourire aux lèvres, être “un peu sorcière”, du fait de sa capacité à communiquer avec les dentelles. Elle est revenue sur cette déclaration une dizaine de jours plus tard :

Quand je te disais que je parle aux dentelles...J’ai dit à ma mère, elle doit me prendre pour une folle, Elise ! Mais en même temps, c’est vrai, je leur parle. L’autre jour, j’avais une dentelle magnifique, je lui ai dit “tu n’as pas une copine qui traîne ? Je n’ai pas assez pour faire le tour de cou.” Je regarde dans mes boîtes, et là, bam ! Je trouve ce qu’il me faut. Mais ce n’était toujours pas suffisant. Alors, je lui ai demandé, encore ; et j’ai fini par trouver. Moi, c’est comme ça. Quand je vois la dentelle, je vois la chapelle finie, j’ai l’image dans ma tête, comme ça. Je sais ce que ça va donner.

Entretien, 12/10/2019



Figure 24 - Sélection de dentelle



Figure 25 - Fichu en cours de restauration



Figure 26- Une chapelle (en haut) et son fichu (en bas)

Lydie s'attache à tenter de maintenir la forme et la vitalité du costume, même si selon elle celui-ci est sur le point de disparaître. Aussi, il s'agit de prendre au sérieux la relation qu'elle disait tisser avec ses dentelles anciennes en la considérant comme le déploiement d'une poétique singulière, qui révèle l'intensité de son attachement, l'irrévocabilité de la perte et ses efforts pour l'empêcher. De la même façon que la décoration de son appartement signifiait son lien intime au costume, le récit ses dialogues avec les dentelles peut être appréhendé comme une performance, à destination de l'ethnologue comme de ses pairs, permettant de souligner ce qui compte à ses yeux¹⁷⁹ et doit, en ce sens, être pris au sérieux.

Car c'est finalement une relation étroite entre la créatrice et le passé qui se dévoile à travers les récits de Lydie. Ce passé serait caractérisé par l'excellence de ses productions, qui se trouvent par là même singularisées : une dentelle peut être *lue* et identifiée du fait de son caractère exceptionnel, unique et aujourd'hui impossible à reproduire. La fabrique des dentelles, comme les travaux d'aiguille, sont associées au temps long et à la contemplation [Albert-Llorca, 1995]. Symboles du travail méticuleux et de la lenteur, ces fins entrelacements se font l'évocation de la répétition et de la continuité. Lydie redoublait ces qualités en évoquant son propre processus de création qui puisait également dans ce registre, tout en s'opposant à d'autres artisanes qui, elles, les délaisseraient au profit de la rapidité et de la rentabilité. Lydie disait travailler lentement – à un point que cela ne serait pas viable économiquement –, avec des pièces produites sur le même rythme, et qui, ayant déjà traversé les siècles, les traverseront à nouveau grâce à son action. Le passé convoqué par Lydie s'apparente au « temps mythique » décrit par Byung-Chul Han : « immobile comme une *image* », il possède un « parfum » propre car il est caractérisé par la « profondeur » et « l'ampleur » [Han, 2016 : 31-33]. En ce sens, il s'oppose au temps présent, caractérisé dans nos imaginaires contemporains par une « détemporalisation narrative » [*Ibid.* : 41], c'est-à-dire une perte de sens généralisée, ou encore par « l'accélération », marche effrénée de notre époque qui exigerait l'immédiateté, la disponibilité [Rosa, 2013, 2020]. Lydie, en travaillant avec ses dentelles, lutte de son point de vue contre l'oubli : elle en préserve des savoirs, des techniques, mais elle participe surtout à un travail de composition et de recomposition du passé en élaborant le récit de sa propre pratique. Car le *faire* engage la personne, l'invite à une certaine forme de rapport à la réalité, façonnée

¹⁷⁹ Comme le souligne Herzfeld à propos des récits produits par les habitants de Glendi concernant leurs raids, ce n'est pas parce que le récit réalisé est stylisé qu'il ne doit pas être pris au sérieux : en ce sens, la distinction entre ce qui est effectivement arrivé et la façon dont les éléments sont relatés est artificielle. En effet, « *Both the event and the narration of event are social constructions, each reinforcing the other : the context of event is thus also a text in its own right.* » [Herzfeld, 1988 : 207]

en grande partie par la « signification morale de la culture matérielle » [Crawford, 2016 : 73] qui éduque par la posture d'écoute, l'attention et l'investissement répété qu'elle exige. Reproduire des gestes sauvés de l'oubli, les mettre en mots et les donner à voir, c'est s'inclure dans un récit plus large : ce sont les « récits intermédiaires » décrits par Marc Augé, des « vies-récits qui se vivent en se disant dans la continuité de la conscience » et qui se déploient en s'alimentant des récits des autres, à travers les échelles personnelles et collectives [Augé, 2001 : 71]. L'excellence de Lydie dans son travail caractérisée par la qualité de ses créations témoigne en ce sens de l'excellence de ses aïeules, de l'intérêt de prolonger leur mémoire, mais aussi de la relation privilégiée qui a pu être établie avec elles. Elle participe ainsi à faire subsister, par sa pratique, un temps qui est à la fois révolu et à prolonger, un espace nostalgique hétérotopique [Berliner, 2018]. Car ce « temps patrimonial », dont Lydie s'est érigée en gardienne, est de fait un temps « qui ne s'écoule plus », qui « s'accumule à l'infini » pour finalement être « hors du temps » en incarnant toutes les époques [Foucault, 2009 : 30].

Cette posture s'inscrit dans la vague d'engouement nostalgique qui traverse notre époque en Occident [Angé et Berliner, 2015]. Face à « l'irréversibilité du temps », la nostalgie « fabrique des lieux saints », « condense la valeur » de la terre natale dans un élan romantique [Jankélévitch, 2010 : 341]. Le terme, en effet, fondé en 1688 par le médecin Johannes Hofer, a d'abord servi à désigner l'affliction dont souffraient les soldats helvétiques portant les armes loin de leur terre natale¹⁸⁰. L'essor du nationalisme européen renforce cette idée d'un attachement au lieu originel, dont la perte serait source de douleur et de tourment. La nostalgie se démedicalise à partir des années 1820 et jusqu'à la fin du siècle, pour servir de toile de fond à un « nationalisme conservateur, ethnique et organique » [Dodman, 2022].

Aujourd'hui, la nostalgie est bien plus polysémique, entendue en sciences humaines comme « concept venant désigner une pratique culturelle dont les formes, le contenu, les significations et les effets changent en fonction du contexte présent », référence à un ailleurs qui n'existe pas ou plus mais qui représente un échappatoire, un contrepoint face à la société contemporaine [Basset et Baussant, 2018]. En 1988, Kathleen Stewart affirmait déjà cette diversité et voyait dans la nostalgie une pratique culturelle répondant au délitement des structures modernes :

¹⁸⁰ Le mot nostalgie est constitué à partir du grec *nostos*, « retourner chez soi » et *algia*, « tristesse », « douleur » [Fantin *et al.*, 2021].

« In positing a “once was” in relation to a “now” it creates a frame for meaning, a means of dramatizing aspects of an increasingly fluid and unnamed social life. [...] By resurrecting time and place, and a subject in time and place, it shatters the surface of an atemporal order and a prefab cultural landscape. To narrate is to place one-self in an event and a scene-to make an interpretive space-and to relate something to someone: to make an interpretive space that is relational and in which meanings have direct social referents. » [Stewart, 1988 : 227]

Le « pays perdu » [Feschet et Isnart, 2013], un temps définitivement révolu, ou jamais encore vécu [Paré-Morin, 2021]... La nostalgie se décline aujourd’hui en différents rapports aux lieux (lointains ou non, connus ou inconnus) et aux temps (passés ou non-advenus). Mais elle repose dans tous les cas sur une certaine forme de relation entre passé, présent et futur. David Berliner voit dans la nostalgie une « force patrimoniale majeure », aux attachements, postures et émotions protéiformes, et « dans laquelle des idées et des émotions liées à la préservation, la transmission et la perte sont diversement déployées par différentes catégories d’acteurs » [Berliner, 2013]. Dans le cas qui nous occupe ici, la posture nostalgique de Lydie repose sur la mobilisation d’un « passé mythique », définitivement révolu, immobile, qu’il s’agit de réactiver par la pratique pour le sauver de l’oubli. Ce passé est étroitement lié au lieu qui l’a porté : il s’agit de la « Provence éternelle » chantée par les poètes félibréens qui en regrettaient déjà la perte. Si Lydie n’a pas personnellement vécu cette période, elle s’affilie étroitement au lieu et à son histoire : ce sont ses racines qui alimentent, d’abord, sa relation privilégiée avec un “art de vivre” provençal. Cette relation est si étroite, lourde d’émotions, que « la perte est rendue biographique » [Berliner, 2018 : 120]. Elle s’apparente à la « post-mémoire » analysée par Marianne Hirsch. L’historienne désigne ainsi le processus par lequel les descendants de victimes d’expériences traumatiques se positionnent à la fois en rupture et dans la continuité de ces expériences qu’ils n’ont pas vécues [Hirsch, 2014]. La post-mémoire est ainsi caractérisée par la force avec laquelle elle adhère à l’identité de ces descendants et l’écart qu’elle creuse entre les victimes et les héritiers de cette mémoire traumatique. Elle n’est pas une position identitaire, mais une « structure générationnelle de transmission ancrée dans de multiples formes de médiation » [*Ibid.*]. La mémoire du traumatisme ne circule pas par transmission directe, mais imprègne la vie quotidienne et les interactions familiales.

Lydie Niel, par la relation sentimentale qu’elle tisse avec le passé local, et notamment le récit de sa perte, par la place que cette mémoire occupe dans son quotidien – jusqu’à saturer

son lieu de vie s'inscrit dans cette post-mémoire. Son engagement pour le costume, pour lutter contre cette perte pourtant déjà advenue, reprenant le combat de sa mère, en est le signe. Son expertise résulte à la fois d'un travail d'érudition constant, des recherches appliquées pour acquérir les compétences techniques et connaissances historiques et d'une forme d'intuition qui lui serait à son sens conférée par son ancrage généalogique. Sa pratique prolongée vient, enfin, manifester sur le temps long cette relation privilégiée au passé. Et elle lui procure toute la légitimité nécessaire, à ses yeux, pour arpenter les sentiers du « temps patrimonial », ce temps immobile, lourd, épais et fragile, personnel, familial et régional, intime et collectif, perdu et pourtant continué.

2. La présence du passé, de l'approche érudite à l'expérience

Le *faire*, par la reproduction des techniques, de gestes et d'attitudes, permet d'établir la continuité avec le *temps patrimonial*. Il participe à la re-production d'une culture singulière du costume, qui repose à la fois sur une certaine compréhension de l'histoire, des mœurs des Arlésiennes des temps passés, de leurs activités, conditions sociales et économiques ; mais aussi sur des connaissances textiles, comme les propriétés d'une étoffe, le sens du travail, de l'application, et un goût pour les "belles choses". La visite de l'appartement de Lydie Niel, ainsi que l'écoute attentive du récit qu'elle déployait autour de sa pratique nous a permis d'entrevoir comment se tisse et s'entretient une relation pensée comme privilégiée au passé. Nous allons à présent nous pencher un peu plus en détail sur ce qui peut permettre à cette relation de s'épanouir pleinement, en offrant au passé une matérialité, un support. Il s'agira ici d'interroger les contours de ce *temps patrimonial* en portant notre attention sur ses incarnations, les objets qui le véhiculent, le représentent ou le renouvellent, mais aussi les personnes qui, comme Lydie, se présentent comme des virtuoses du patrimoine. Comment se manifeste, se négocie et se donne à voir un rapport privilégié au passé ? Comment distinguer le *bon* passé du *faux*, et identifier leurs traces respectives ?

Rejouer le temps, déjouer le temps

Avant de parler rubans, on va faire une petite réflexion sur le costume en général, qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, était quotidien. C'est la nostalgie d'une époque, où la chaîne n'avait pas été rompue, où le costume était porté quotidiennement, et aussi la nostalgie d'un régionalisme passé, qui a été mis à mal en 1881 et 1882 par les lois de Jules Ferry, qui dans un souci d'unification

nationale, traquait dans les écoles le costume et la langue. En suivant son histoire, on se rend compte comment ce costume, à plusieurs reprises condamné à disparaître par certains, s'est affirmé, a évolué, d'abord après la Révolution de 1789, avec l'apparition des premiers rubans dans la coiffure, et jusqu'en 1880, période où le costume atteint son apogée, pour ensuite une période de « désamour * » à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Il s'est affirmé à nouveau, encore plus, grâce aux actions du mouvement félibréen, animé par Frédéric Mistral, qui souhaite alors relancer le port du costume. Le ruban de l'Arlésienne est aussi une parure identitaire, il révèle la classe d'âge, il a longtemps représenté la classe sociale, politique ou religieuse de celle qui le portait. Cela est moins visible de nos jours, mais à l'époque de l'Europe, il est aujourd'hui le témoin de l'appartenance à notre terroir. Il existe plusieurs sortes de rubans, qui correspondent chacun à différentes époques, la mode ayant évolué, le costume aussi, et les rubans ont suivi cette évolution.

Conférence publique, 29/04/2018

C'est par ces mots que Michèle Fabre, experte du costume et notamment des rubans, commençait sa conférence-exposition qui retraçait l'histoire de la coiffe locale. Elle présentait ce jour-là de nombreuses pièces issues de sa collection personnelle exposés sur des panneaux de part et d'autres de la salle, tandis que des Arlésiennes en costume défilaient au fil de ses propos pour illustrer différentes époques de la mode régionale. Michèle Fabre reprenait la chronologie communément acceptée par les passionnées du costume : lorsque Frédéric Mistral fondait le Félibrige, la "chaîne" était déjà rompue, la transmission abîmée. La faute, selon l'érudite, reviendrait au processus d'uniformisation de la nation française, qui a touché l'habit tout autant que la langue.

Aussi, le temps regretté par Michèle Fabre s'étend de la Révolution française à l'aube du XX^e siècle. Il est caractérisé par son étendue (un peu plus d'un siècle) par ses liens avec l'histoire de France. Le ruban et par extension le costume d'Arles, perd sa polysémie (disant le statut personnel dans la société, mais aussi permettant l'expression de croyances ou d'opinions) pour devenir l'emblème d'une appartenance régionale. Celle-ci, dans le discours de l'érudite, est étroitement associée au lieu, ce "terroir" qui se pare des attributs du « pays perdu » décrit par Valérie Feschet et Cyril Isnart [2013]. Un lieu « originel », nous disent les auteurs, « qui semble d'autant plus crucial que la distance grandit ». Il apparaît comme une source d'identification importante pour les personnes et les groupes qui en regrettent la perte, l'éloignement – qui est ici temporel plutôt que géographique – et qui luttent contre le déracinement par la mise en acte du souvenir.

Le pays perdu fait ainsi l'objet d'un certain travail de remémoration, qui se mue en reconstruction imaginaire, pour le rendre perceptible, mais aussi pour transmettre et actualiser la représentation. Comme le souligne Antoine Fernandez, ce sont les poètes provençaux de la seconde moitié du XIX^e et du début du XX^e siècles qui façonnent en grande partie l'imagerie

locale « en liant monuments historiques, littérature et folklore, ce qui donne à la patrimonialisation de la ruralité provençale une tournure particulière, esthétisante, savante et ruraliste » [2011 : 152]. Dans le récit régional qui émerge alors, la « modernité » aurait entraîné la destruction non seulement de « traditions », mais plus largement de tout un « art de vivre » caractérisé par un lien privilégié avec une paysannerie mythifiée, dans un lieu utopique car « hors du temps », « qui aurait traversé, immobile, les siècles » [Ibid. : 153-154]. Le costume apparaît comme un support narratif de ce passé idéalisé. Colette, au cours d'un entretien, me racontait ainsi que Madame Dubois l'habillait durant sa jeunesse. Alors qu'elle entreprenait de me décrire son parcours d'Arlésienne, elle s'est interrompue pour en dire un peu plus sur cette dame :

Donc la personne qui m'a coiffée, la première fois, c'est Madame Dubois, c'est une dame très âgée, et qui avait connu Frédéric Mistral étant jeune. C'est elle d'ailleurs qui a coupé le ruban d'un coup de ciseau, comme elle arrivait plus à le mettre, à faire plusieurs fois le tour de la coiffe, comme elle tremblait, qu'elle avait plus de force, ça l'énervait, elle a dit « passe-moi le ciseau » et paf ! Parce que pour elle, c'était un objet courant, c'était pas un truc extraordinaire un ruban. Pour nous, si. C'est devenu plus rare, mais elle à son époque c'était très courant. Elle, elle me disait, elle allait au bal costumée, elles étaient habillées. Et on disait aux garçons « qui s'y frotte s'y pique ! », parce qu'il y avait toujours des épingles qui rebiquaient, et s'ils venaient un peu trop près ils se piquaient aux épingles ! Elle m'avait raconté ça. Mais quand tu es jeune, que tu as 16 ans, tu te rends pas compte que tu côtoies des gens qui ont connu d'autres époques comme ça. Parce que sinon, je lui aurais posé des tas de questions. J'aurais fait comme toi, je l'aurais interviewée. Mais à l'époque je ne me suis pas rendue compte que j'avais devant moi quelqu'un qui avait connu une époque vraiment différente. Voilà.

E.M. : - Pourquoi vraiment différente ?

Colette : - Parce que c'est une époque où il n'y avait pas l'automobile, c'était avant la guerre de 14. Parce que ce qui a changé dans le monde c'est avant la guerre de 14 et après la guerre de 14. Parce qu'avant la guerre de 14, il n'y avait pas tout le moderne. Ça a déclenché beaucoup de choses la guerre de 14. Il a commencé à y avoir le sentiment national, les gens ont commencé à vouloir perdre leurs traditions, pour être modernes, déjà il y avait beaucoup d'hommes qui sont morts à la guerre donc les femmes ont dû se débrouiller, et puis c'est là que les langues ont commencé à se perdre... Oui c'est un fossé, la guerre, ils se sont rendus compte que dans les tranchées ils ne parlaient pas la même langue, donc ils ont commencé à dire que tout le monde devrait parler français, ils ont commencé à vouloir empêcher tout le monde de parler sa langue dans les écoles parce que la tante Jeanine, elle disait toujours dans les écoles, quand elle parlait provençal, on lui donnait toujours des coups de règle sur les doigts. Ça c'était... elle était née en 1920, elle.

Entretien, 12/03/2018

Colette avait 57 ans au moment de l'entretien. Employée municipale dans les archives de son village, elle disait avoir toujours été passionnée par l'histoire locale et affichait volontiers sa passion pour l'héritage félibréen. Elle me disait penser particulièrement au poète maillanais lorsqu'elle se costumait, tout en dénonçant farouchement le « jacobinisme » du gouvernement français. Madame Dubois, dans le récit de Colette, est associée aux « vraies » Arlésiennes, aussi

désignées par d'autres comme les "vieilles", qui se costumaient de manière quotidienne. Elle est présentée comme témoin d'une "époque" définitivement révolue, mais dont bon nombre d'Arlésiennes partagent cette chronologie. La Première Guerre mondiale m'a souvent été décrite comme la rupture, le basculement vers une nouvelle "époque", caractérisée non seulement par l'abandon massif de l'habit local, mais aussi de la langue et d'un mode de vie paysan. Cette chronologie ne prend pas en compte le rejet des traditions que dénonçait déjà Mistral et qui a conduit à la création du Félibrige en 1854 et qu'évoquait Michèle Fabre, mais repose sur le même récit de perte développée par le poète dans ses écrits, valorisant en contrepoint une Provence riche, généreuse, où le travail paysan – notamment collectif – est source de joie¹⁸¹. Se pose alors ici la question de la nature du passé, de "l'époque" bénie évoquée par les Arlésiennes d'aujourd'hui, et que le costume permet de matérialiser. Ce passé n'est pas tout à fait de l'histoire, nous prévient Daniel Fabre, il est autre chose :

« Parti de l'*histoire*, en admettant que le terme désigne à la fois ce qui est advenu et le récit compréhensif que l'on en donne, nous avons débouché sur le *passé*, entité peu différenciée, qui se situe du côté de la sensation plus que du récit, qui suscite plus la participation émotionnelle que l'attente d'une analyse. [...] Ce passé-là déjoue toutes les mises en ordre chronologiques, il puise aussi bien dans la mémoire vive des acteurs que dans la profondeur documentée de l'histoire, il est le nom qui désigne la confrontation du sujet moderne avec le temps révolu. Temps sans mesure et désorienté dont l'unique point de fuite est l'antériorité, archaïque et originelle. » [Fabre, 2001]

Ce passé est caractérisé, avant toute chose, par son caractère *sensible* et de fait la proximité que l'on peut établir avec lui, mais aussi sa distance : il évoque des temps à la fois lointains, originels, mais dont la perte s'étire. Ainsi, cette perte est à la fois proche et définitivement advenue. Le passé, quant à lui, s'incarne, s'approprie, se raconte et se donne à voir aujourd'hui, donnant alors au temps sa texture singulière. Françoise Zonabend, à propos du temps à Minot, soulignait que malgré son aspect continu et homogène, le temps est en fait « comme éclaté, feuilleté, en une suite de temps parallèles et intégrés les uns aux autres » [1980 : 9]. Ce feuilletage permet le déploiement de l'interprétation personnelle, qui se nourrit de sa propre

¹⁸¹ Le poème *Les moissons*, composé en 1848 par le jeune poète (Mistral a alors 17 ans) est particulièrement révélateur de ce sentiment de perte d'un mode de vie idéal face à la modernisation de la paysannerie, et des liens établis par Frédéric Mistral entre traditions, mode de vie, langue, costume, et techniques [Mistral, 2021].

trajectoire et de celle de sa famille, voire même du village et de ses temporalités collectives. Aussi, le partage entre le temps « d'autrefois », réputé immobile et immuable, et la rupture engendrée par la modernité n'est pas toujours évident, tandis le recours à la « tradition » et à la « coutume » pour incarner la continuité et la stabilité ne va pas de soi. En effet, il s'agit de « deux termes qui ont la même valeur de référence normative et servent à confirmer des façons de dire et de faire qui peuvent tout aussi bien appartenir à un passé lointain qu'à un temps vécu » [*Ibid.* : 14]. Aussi, les glissements peuvent être nombreux entre ce qui relève de la tradition et ce qui au contraire n'en serait pas, tandis que les allers-retours entre passé et présent se multiplient. Cette perception du temps qui s'étire, se recoupe et parfois se rejoue nous éclaire ainsi sur le statut du passé, qui n'est pas compris comme une trajectoire linéaire précisément délimitée. Ainsi, la période de rupture avec la « Provence éternelle » du Félibrige ne saurait être fixée, car elle est à la fois proche, lointaine, révolue et pourtant toujours ravivée et revisitée. Le *temps patrimonial* dans lequel s'incarne la tradition permet l'actualisation des représentations du temps, érigeant en emblème ce qui doit être conservé, reconfigurant les récits qui l'entourent et légitimant les savoirs nouveaux qui signifient la continuité de la pratique.

L'interprétation est soumise à l'appréciation personnelle, chaque Arlésienne devant évaluer les éléments issus du passé et les confronter à ses propres représentations. Cela signifie, avant toute chose, être capable de faire la différence, à l'aune de ses connaissances, entre un *bon* costume historique et, au contraire, ce qui peut être désigné comme une anomalie. Car tout élément du passé n'est pas bon à ériger en exemple et tout n'est pas éligible à la continuité. C'est ce que me disait Brigitte, en riant, lorsqu'elle m'indiquait qu'un des costumes de la première Reine d'Arles, Angèle Vernet, qui a régné de 1930 à 1947, ne correspondait pas tout à fait à l'image que l'on pourrait spontanément se faire du « traditionnel » :

J'ai fait la restauration d'un des costumes d'Angèle Vernet, qu'elle a donné au musée de L. Je te montre la photo : le panneau [coupon de tissu], pas de plis, rien du tout. Donc 55, 50, dans ces années-là. Dans le panneau, dans la piqure [*la fermeture à l'arrière*] : la fermeture éclair pour ouvrir la robe [*elle baisse la voix et rit*]. Et je t'assure que, j'ai restauré ce costume, et chaque fois que je passais les mains dessus, je me disais « Ah ! J'aimerais bien l'enlever, cette fermeture éclair » . Mais non ! Parce qu'à cette époque-là, c'était un luxe, d'avoir une fermeture éclair ! Attends, ça coûtait les yeux de la tête ! C'était un luxe ! Arrêtons les crochets maillettes, la fermeture éclair arrive ! Le zip ! Eh bien, elle en a mis un, hein ! Voilà. Donc j'ai laissé la fermeture éclair [*silence*]. Et on te dira : « Oh non ! Ça ne se faisait pas ». Ben si, ça se faisait, si. Et trois pièces, hein. Vert, vert, vert et vert.

Entretien, 30/05/2018

Angèle Vernet, en tant que première Reine élue à Arles en l'honneur du centenaire de la naissance de Frédéric Mistral, est une figure emblématique du passé régional. En ce sens, la

transgression que représentait la fermeture éclair était d'autant plus déroutante, et invitait alors au rire pour Brigitte : Angèle Vernet était une “vraie” Arlésienne, elle a été publiquement reconnue pour son art du costume, et, pourtant, une de ses réalisations présentait un élément inimaginable pour les expertes contemporaines. D'où son questionnement : serait-il souhaitable de *rendre plus traditionnel* son costume, pourtant déjà mis en musée ? Si Brigitte s'y opposait, ce ne serait pas le cas de toutes selon elle, aussi gardait-elle secrète cette découverte qu'elle me présentait comme une anomalie.

Le passé n'est donc pas toujours synonyme d'*authenticité*, nous disait Brigitte, et les représentations des Arlésiennes contemporaines peuvent leur jouer des tours. Ainsi, il semblerait que, pour les Arlésiennes, ce passé s'étire : ses frontières ne sont pas fixes, et certains éléments issus du passé ne devraient surtout pas être reproduits, car *inauthentiques*, tandis que certaines innovations contemporaines s'inscriraient dans *l'esprit du costume*. La diversité des tenues de leurs aïeules est ainsi parfois considérée avec méfiance, tandis que la volonté de s'extraire des silhouettes stéréotypées (que l'on doit largement au travail de normalisation du Félibrige) pousse justement à se tourner de nouveau vers les variations, innovations, ou excentricités passées. La photographie joue ici un rôle décisif pour recomposer un passé idéal, offrant à l'œil des expertes de précieux indices pour établir la définition d'un *vrai* costume ancien en tâchant d'identifier le contexte de chaque prise de vue. Le réseau social Facebook, très utilisé par les Arlésiennes d'aujourd'hui, est un support privilégié pour partager des photographies anciennes, parfois d'origine obscure, pour commenter à plusieurs voix la construction d'une toilette et tenter de proposer une datation. Tandis que certaines sont vantées pour leur “beauté” et leur “prestance”, d'autres font en revanche débat. C'est le cas de celle publiée par Irène, retraitée passionnée de costume, qui s'adressait en ces termes à ses contacts virtuels :

Un peu déroutant comme costume pour poser une datation...
 Selon l'époque *quid* des ganses ?
 Il semble que ce soit une pèlerine ?
 Mais près de son cou est-ce un col que l'on voit ? si oui qu'elle est cette pièce ?
 Et la garniture du bas assez volumineuse juste sur le devant
 Et la forme de la jupe ?
 Est-ce que quelqu'un connaît ce document et donc cette personne ?

Post Facebook, 2/05/2024

La photographie sépia représentait une jeune femme au costume de velours déroutant : il s'agissait d'une robe montante coupée dans une matière difficilement identifiable, avec un lourd galon en bas de la jupe et aux extrémités des manches et dont le fichu de dentelle et le col, que

l'on devinait, présentaient des caractéristiques singulières. Les commentaires sont allés bon train pour proposer des interprétations, comme Liliane, qui concluait :

J'ai remarqué ces temps-ci que les gens bien-pensant répondent facilement : Une originale !!!
comme ça tout est dit.

Post Facebook, 2/05/2024

Face à ce qui paraît aux Arlésiennes d'aujourd'hui être des anomalies du passé, comme le costume évoqué ici, nombreuses sont celles à émettre des doutes. Si le passé est une référence, comment interpréter ces déviances à la norme historique ? Une des solutions les plus couramment utilisées est de qualifier les personnes représentées "d'originales" de leur époque, ou de supposer qu'il s'agirait de fausses Arlésiennes, des femmes "jouant la provençale" à l'occasion de la venue du photographe mais préférant l'habit français au quotidien. La réponse de Liliane montre bien, cependant, que ces réponses ne sont pas tout à fait satisfaisantes pour expliquer ces déviances. Une explication qui serait trop facile selon elle, mais qui illustre la complexité de l'opération : sans date, ni contexte, l'étude de ces photographies est indiciare, forcément fragmentée et jamais formellement vérifiable.

Il s'agit donc de faire le tri dans le passé, séparant les "originales" des "élégantes", selon les critères partagés, s'appuyant sur l'interprétation de signes pouvant déterminer l'occasion, l'époque, le statut de la personne représentée, etc. Les photographies anciennes constituent malgré tout un fond précieux pour les Arlésiennes, qui les partagent régulièrement. Certains clichés sont ainsi devenus célèbres dans la communauté et font figure de référence en matière de bon costume. Garance, pour mon anniversaire, m'a par exemple offert un montage de sa création [Figure 27] : elle a positionné mon visage sur celui d'une autre Arlésienne pour me montrer que "bien costumée, tu serais jolie".

Garance me téléphone pour commenter la carte qu'elle a composé sur Photoshop à mon intention. Malgré la distance et le confinement, elle a voulu m'adresser ses pensées. La carte, qui comporte dix illustrations glanées sur Internet, se veut symbolique. Des fleurs, photographiées ou illustrées en style Art déco, une femme en corset, puisque nous avons échangé à ce propos le jour de notre rencontre, un couple en pleine valse, et, surtout, dans le coin supérieur droit, une photographie travaillée par ses soins. Elle me dit : « Cette photo, c'est une référence pour nous. Pour tout : la coiffure, le costume...Et puis la posture ! Elle a une prestance ! On a quelques photos comme ça, de référence. Celle-là, c'en est une : tout le monde la connaît. »

Entretien téléphonique, 18/04/2020



Figure 27 - Carte d'anniversaire (détail)

La date de la photographie n'était pas communiquée et elle ne semblait guère avoir d'importance dans le récit qu'en fait Garance : elle était "ancienne" et cela s'est avéré suffisant. Pourtant, si certaines des photographies en libre circulation sur internet ne comportent ni date, ni nom et sont simplement commentées pour les qualités esthétiques des costumes ou encore l'allure générale des femmes qui les portent, d'autres, au contraire sont méticuleusement référencées, tandis que des Arlésiennes s'attachent à réprimander celles et ceux qui, ayant posté une photographie sans autorisation, n'en n'auraient mentionné ni les protagonistes, ni les héritières. Le rapport aux clichés ancien s'avère multiple et dépend grandement des connaissances que les commentatrices ont des clichés : les Arlésiennes anonymes des temps anciens ne sont pas considérées du même œil qu'une grand-mère ou bisaïeule formellement identifiée. Dans tous les cas, les contemporaines sont très au fait du caractère peu représentatif du passé des photographies anciennes qui, comme Barrie Ratcliffe le remarquait, sont plus « fabriquées » que prises et trompent nos esprits en mobilisant nos représentations contemporaines [2003]. Il s'agit donc de déchiffrer une image en cherchant des preuves, des indices d'une époque, mais aussi de l'occasion, d'une volonté de mise en scène, de caractéristiques de la protagoniste. "Elle a dû se costumer pour l'occasion, ils faisaient beaucoup ça à l'époque" ; "Tiens, c'est drôle, elle doit venir de Maillane pour avoir la coiffe comme ça" sont ainsi des commentaires courants lorsqu'on recherche, glane puis étudie des photographies anciennes, comme le faisaient volontiers Lydie et Nicole Niel, Michèle Fabre,

Violette, et bien d'autres érudites... Contempler une photographie ancienne, obtenue grâce à un don ou un héritage, ou encore trouvée chez un antiquaire, à un vide-greniers ou sur internet engendre nombre de spéculations.

Sylvie Sagnes relève que les photographies sont un support privilégié pour donner au costume contemporain un nouveau souffle : les Arlésiennes cherchent dans l'histoire des indications sur ce qui a pu être fait, pour pouvoir légitimer des variations [2011]. Véronique Moulinié affirme également que « c'est dans le passé que l'on cherche de quoi faire évoluer le costume » [2009 : 202], en soulignant que les albums familiaux sont un support privilégié pour ces recherches, apportant la preuve irréfutable de l'existence d'une variation dans la forme. Il me paraît cependant que, en plus d'offrir aux Arlésiennes d'aujourd'hui un échappatoire pour proposer de nouvelles interprétations du costume, les photographies sont un excellent moyen de déjouer le temps, en donnant aux représentations de la vêtue traditionnelle une texture, une patine qu'il s'agira par la suite de reproduire tout en offrant un support visuel pour exprimer l'éternité de la pratique costumière. L'attrait que représente la photographie pour les Arlésiennes contemporaines témoigne de cette volonté de façonner de la continuité en brouillant les frontières temporelles. Certaines s'appliquent ainsi à reconstituer des photographies anciennes, en recréant des costumes à l'identique et en prenant les mêmes poses que leurs modèles, qu'elles soient connues ou non. D'autres apprécient simplement de pouvoir être photographiées *dans l'esprit* d'antan, en prenant garde aux décors et aux postures. Ainsi, lors de la pégoulade (défilé aux flambeaux) organisée dans le centre historique de Miramas-le-vieux, particulièrement remarquable pour ses ruelles escarpées et ses vieilles pierres, les membres du groupe de F. s'adonnaient avec plaisir à une séance photo improvisée :

Nous sommes une douzaine à être costumées pour la soirée, et le seul groupe invité. Solange, qui fréquente assidument l'atelier, est venue avec son époux, sa fille Margaux, et sa petite-fille Zoé (4 ans) ; Violette et Victor, Gabrielle, venue de T., que je n'avais jamais vue mais qui connaît bien Violette, Inès, 13 ans, et sa mère Bénédicte (Violette lui a confectionné son costume), ainsi que Catherine et Marie-Laure. Alors que nous attendons l'arrivée du public (en déambulation dans le village), nous décidons d'aller profiter du point de vue aménagé en haut des remparts donnant sur l'étang de Berre. Solange, Violette et Catherine ne boudent pas leur plaisir : elles se félicitent par avance de notre petite excursion : « Je crois que c'est le premier défilé où le cadre correspond aussi bien. Sans public, aussi, c'est génial ! », constate Violette. Les autres acquiescent, et Benoît, le mari de Solange, entreprend de nous photographier, en nous demandant de prendre la pose de « manière naturelle », au milieu des vieilles pierres, sous l'arche et les escaliers [Figure 28].



Figure 28- Une pose photo.

Un petit groupe se constitue : Violette et moi-même prenons place sous l'arche, tandis que Solange, Margaux et Catherine font mine de descendre les escaliers, Zoé jouant avec un poupon au premier plan. Nous nous attachons à feindre une conversation, comme s'il s'agissait d'une rencontre fortuite et amicale. Puis Benoît nous propose de monter à la table d'orientation, qui surplombe l'étang de Berre. Le soleil se couche, donnant une lumière idéale pour quelques clichés. Chacune est photographiée, seule ou accompagnée, sous chaque profil, se prêtant au jeu avec joie. Le petit promontoire offre une vue imprenable sur la terrasse d'un glacier, et la clientèle, nombreuse par cette soirée estivale, a tôt fait de nous remarquer : là encore, nous prenons la pose pour ces spectateurs inopinés, tout en échangeant des plaisanteries. Nous repartons à notre poste à 21h30, puisque nous sommes attendues pour la suite des festivités.

Journal de terrain, 2/06/2018

Le cœur du village de Miramas-le-vieux se prêtait particulièrement bien à l'exercice : hormis la table d'orientation, tous les éléments qui composaient le paysage étaient bien difficiles à dater. Les ruelles étroites et pavées, les pins poussant derrière les murets, les maisons en pierre apparentes accrochées à la colline, le tout surplombant l'étang de Berre et ses parcs protégés : l'environnement permettait de prétendre à une forme de quotidienneté hors du temps par le truchement de nos vêtements et de nos postures en écartant toute référence au monde contemporain. Dès lors, les frontières entre passé et présent se brouillaient et les photographies, transmises quelques jours plus tard sur clé USB ou CD-Rom (selon les préférences) troublaient nos imaginaires. Quel moment était représenté ici ? Quel souvenir était donné à voir ? Et quelles Arlésiennes ? Le support de la photographie, le style qui lui a été donné, le sujet représenté et la mise en scène se confondaient pour donner naissance à un ensemble *hors du temps*. Comme

le souligne Gil Bartholeyns à propos des photographies qui s'attachent à « donner au présent l'allure du passé » :

« Ce qui est pris en photo et la texture ou le format sont rendus indissociables. Il n'y a plus d'un côté le sujet, qui se donne en toute transparence, et de l'autre un médium qui excelle à se faire oublier. Le réel ne peut pas être extrait de sa formulation visuelle. Ce qui a pour conséquence que l'image devient l'apparence d'une intériorité et l'acte photographique un moyen d'expression. » [2015]

L'auteur s'attache à comprendre comment la production contemporaine de visuels sur le mode de l'ancien – et notamment par la technique pour évoquer le grain de l'argentique, par exemple – façonne des objets « pronostalgiques », c'est-à-dire « dans lesquels coince de la nostalgie comme un génie dans une lampe d'Aladin » [*Ibid.*]. L'élaboration d'une esthétique permettant le déploiement de la nostalgie reposerait à la fois sur le sujet, son mode de représentation et l'objet (la matérialité de la photographie : écornée, abîmée...). Si les Arlésiennes ne recourent pas toujours à la technique pour bâtir une esthétique qui suscite volontairement la nostalgie, leur démarche est identique : il s'agit de s'attacher à représenter le présent comme du passé, le rendre plus lointain et, dans un même mouvement, parfaitement immobile. Le présent s'inscrit dès lors dans un temps long, placé « à la pointe d'une profondeur existentielle » [*Ibid.*]. Lorsque les Arlésiennes se mettent en scène à la manière supposée de leurs aïeules, elles élaborent ce qui s'apparente à une *rétro-projection*, en créant de toute pièce des scènes de vie qui correspondent à l'image qu'elles se font du passé. Mais, dans un même temps, celui-ci se fait plus proche, puisqu'il devient source d'expérience : le paysage, la mise en scène, les attitudes permettent de s'approprier ce temps pourtant révolu, et de le tirer davantage à soi. Dès lors, ce n'est pas tout à fait elles qui sont représentées sur les photographies, mais elles ne prétendent pas non plus être véritablement leurs aïeules.

Ainsi les Arlésiennes d'aujourd'hui peuvent habiter ce *temps patrimonial* grâce à l'*expérience*, qui permet, l'espace d'un instant, de faire et de se représenter à la manière de ses ancêtres. Celle-ci se déploie à plusieurs niveaux et s'enracine dans une pratique esthétisée : chacune s'attache à rendre significantes ses actions, qui témoignent de leur attachement autant que de la continuité de leur posture. Le patrimoine doit être vécu, vivant, et, en ce sens, le passé ne peut pas tout à fait être définitivement achevé. La perte et la nostalgie, motrices des discours que nous avons pu étudier jusqu'ici, ne suffisent plus pour expliquer seules le rapport singulier

au temps que déploient les Arlésiennes au quotidien. L'étude de l'histoire linéaire, revendiquée comme scientifique par les expertes et présentée comme une succession d'évolutions soigneusement documentées, l'importance du *faire* pour se penser comme héritière, adopter les mêmes postures et façonner sa féminité idéale en expérimentant le temps long, la célébration d'une « Provence éternelle » pourtant déjà perdue, incarnation d'un passé originel... Les récits des Arlésiennes n'épuisent pas la question de leurs usages de l'histoire, de la mémoire et du passé. Loin de les renvoyer dos à dos en utilisant des oppositions binaires, c'est tout un réseau de significations, hétérogènes et sans cesse actualisées, qui se dévoilent.

Re-faire le passé : à propos de l'expérience

Il nous faudra donc, pour explorer davantage les contours du *temps patrimonial*, nous intéresser à la façon dont l'*expérience* du temps le nourrit, l'augmente et lui permet d'advenir. Cette *expérience* résulte d'une articulation singulière entre passé, présent et futur. Il s'agira donc, à la suite de François Hartog, de nous demander comment « ces catégories, à la fois de pensée et d'action, sont-elles mises en œuvre » [2015 : 39] ? L'historien relève que le patrimoine est étroitement lié au territoire et à la mémoire, « qui opèrent l'un et l'autre comme vecteurs de l'identité » :

« Mais il s'agit moins d'une identité évidente et sûre d'elle-même, que d'une identité s'avouant inquiète, risquant de s'effacer ou déjà largement oubliée, oblitérée, réprimée : d'une identité à la recherche d'elle-même, à exhumer, à bricoler, voire à inventer. » [*Ibid.* :205]

Ainsi le patrimoine serait davantage un *être* qu'un avoir, nous dit l'auteur, « l'ardente obligation » du patrimoine rendant visible, exprimant « un certain ordre du temps, où compte la dimension du passé », mais un passé dont le présent ne peut se détacher ou être évacué [*Ibid.* :207]. Pourtant, cet achoppement du présent au passé que réalise le patrimoine n'est pas le signe d'une continuité, bien au contraire. Il se nourrit de césures, « avec tous les jeux de l'absence et de la présence, du visible et de l'invisible » [*Ibid.* :253] et tente de les réparer, de les réduire. Le patrimoine produirait ainsi des « sémiophores », Hartog reprenant ainsi la classification proposée par Krzysztof Pomian : des objets visibles, aux propriétés physiques, mais supports de significations et de relations invisibles [Pomian, 1987]. Nous nous intéresserons donc, ici, à la façon dont la mobilisation du passé, grâce à l'*expérience* mais aussi sa mise en scène et en récit, participe à la constitution d'une continuité. Car en s'attachant à porter leurs costumes et à les rendre « vivants », les Arlésiennes participent à produire et à donner

à voir dans un même temps la profondeur du temps et son immobilité. La production de représentations contemporaines du costume participe grandement à la construction de cette imagerie en produisant une représentation stylisée de l'Arlésienne :

Lydie Niel a retrouvé un film qu'elle me partage sur Messenger. Il s'agit d'une vidéo de 5 minutes, qu'elle trouve « très sympa, vraiment représentative » du costume. Je l'appelle dans la soirée pour recueillir l'histoire qui accompagne le fameux fichier. La vidéo est en fait partagée *via* Facebook par un ami de Lydie, arlésien. Il commente « Arles – Cloître de St Trophime. Une Arlésienne chez elle, en 1990. D'un reportage FR3 ». La vidéo est en effet tournée en 1990, me dit Lydie, elle a alors 20 ans. Sa mère, Nicole, commence à avoir la réputation qu'on lui connaît en pays d'Arles : son livre a été publié. À France 3, me dit Lydie, on souhaite montrer du patrimoine arlésien, et, face à la « demande », l'antenne régionale décide de contacter Nicole en lui proposant de la filmer coiffant et habillant sa fille. Mais le duo trouve que l'exercice, en plus d'être « stressant », est déjà beaucoup vu, très classique. Aussi, Nicole aurait eu l'idée de le faire « à l'envers », devenant un « *strip-tease* d'Arlésienne » selon ses mots.

La vidéo met donc en scène Lydie, dans un costume de soie rouge, regardant au loin au son du Requiem de Mozart¹⁸². D'abord, elle est filmée en contre-plongée, seule sur les remparts du cloître. Elle ne regarde pas la caméra, semblant perdue dans ses pensées. Puis, une série de plans serrés : ses mains, qu'elle tient jointes autour d'un mouchoir brodé, ses bracelets, ses bagues. Enfin, sa chapelle, et plus particulièrement la broche qui maintient son sautoir et la montre à gousset accrochée à sa taille, aussi maintenue par une chaîne. La caméra revient alors sur la poitrine, et dézoome rapidement. Lydie regarde toujours au loin. Nouveau plan serré : nous remontons des chaussures jusqu'à la taille, où les mains s'agitent sur le mouchoir, la chapelle, et, plus haut, le visage de Lydie. Elle détourne aussitôt la tête. À nouveau, la caméra s'éloigne en contre-plongée, nous laissant voir le clocher de l'église Saint-Trophime. Il est alors possible de voir notre Arlésienne en entier, elle se tourne doucement, laissant admirer son fichu de tulle brodé et son costume de soie.

1'30 : Lydie commence son « *strip-tease* ». Le regard toujours au loin, ne regardant jamais la caméra, elle enlève sa montre, le sautoir, posant délicatement le tout sur le banc en pierre qui ceinture la terrasse du cloître. Elle s'affaire sur les épingles qui maintiennent la pelote de son fichu, les récupère soigneusement. Plan serré sur ses mains jouant avec le fichu, puis retour à un plan plus large : au ralenti, elle ôte d'un geste ample l'étoffe en tournant sur elle-même. Le fichu de propreté et les éléments constituant la chapelle font l'objet du même traitement. Les gestes sont lents, précis, Lydie laisse le vent soulever les pièces avant de les poser hors champ. Elle ôte ensuite sa jupe et son èse* (ici encore, plan rapproché sur les mains qui défont les pressions, puis une vue éloignée, permettant de voir Lydie de profil se baissant pour dégager ses jupons ou ses bras), demeurant en jupons et cache-corset immaculés.

4' : Lydie, de profil, soulève légèrement ses jupons à hauteur de genoux pour les replacer un à un, de façon à dévoiler brièvement son pantie et ses bas blancs, mais aussi les broderies qui font l'objet d'un plan serré. L'œil averti peut donc constater la présence des trois jupons réglementaires, qui sont dès lors remis en place avec délicatesse. Un plan-poitrine la présente alors se défaisant un premier bandeau, le ruban et le dessus de coiffe déjà ôtés. Très rapidement, on la devine enlever son peigne, le très gros plan sur les cheveux gaufrés ne permettant que de distinguer le mouvement de la main. La caméra recule, on découvre le buste et le visage de Lydie, ébouriffant ses cheveux face au vent. Le visage est apaisé, souriant pour la première fois, et, alors que ses cheveux continuent de voler, Lydie plante son regard dans la caméra. De profil, plan serré. Enfin, son visage, de face, les cheveux toujours agités, le regard droit, et le sourire aux lèvres : la séquence dure 7 secondes, puis l'image se fige pour 8 secondes supplémentaires.

¹⁸² Requiem en ré mineur (KV626), Introitus, Mozart.

Sur Facebook, la vidéo a été postée le 3 juin 2020. Les 26 commentaires qui accompagnent la publication (seul un homme a commenté, le cousin de Lydie) relèvent notamment le cadre somptueux, l'intérêt de la vidéo, ou encore son esthétique : « Magnifique, "l'envers du décor" si j'ose cette expression, tout en finesse » ; « Belle idée... beau travail.... belle arlésienne... merci » ; « Inhabituel il est vrai. Dans ce magnifique décor, le vent, la musique et des gestes gracieux, c'est sublime . Merci pour cette vidéo !!! ».

Lydie me dit que c'est un ami photographe qui lui a demandé la vidéo, alors oubliée depuis longtemps et stockée sur l'ordinateur familial. Elle a accepté qu'il la partage sur les réseaux, car, d'après elle, elle ne pouvait pas prendre cette initiative qui aurait paru « prétentieuse ». D'ailleurs, elle n'avait pas vu ce film depuis longtemps, c'est « émouvant » de se voir à vingt ans et elle en apprécie la qualité, notamment le plan fixe de fin. « On sent une inspiration dans le costume », me dit-elle. Du tournage, elle se souvient surtout de l'équipe, et du vent, avec lequel elle s'« amuse » : « on avait l'impression que le vent était à mes ordres » glisse-t-elle. Avant d'avouer en riant qu'elle laissait les pièces de son costume s'envoler au fil du *strip-tease*, laissant à sa mère le soin de courir à leur poursuite en bas de la terrasse. « Des fichus anciens ! Tu imagines ? »

Entretien et vidéo, 3/06/2020

Lydie commence à se décoiffer à 4'05 de la vidéo et elle termine rapidement cette action. Ainsi, à 4'22, elle n'a plus aucune épingle : soit 51 secondes, sur un film de 5'14, où ses cheveux au vent, son sourire et son regard sont à l'honneur. La séquence n'est accompagnée d'aucune explication, sous-titre ou voix off (pas même une légende nommant le costume ou faisant référence à son origine). Le cloître, avec ses célèbres arches, sert régulièrement de décor aux séances photo des Arlésiennes en marge des défilés, tandis que de nombreux offices associés aux fêtes traditionnelles sont célébrés dans l'église adjacente, datant du XII^e siècle. Facilement reconnaissable, il n'est guère étonnant que le bâtiment, classé depuis 1981 sur les listes du patrimoine mondial de l'UNESCO (au titre des monuments romains et romans de la ville) soit associé au costume pour promouvoir la richesse de la culture arlésienne.

Cette vidéo a retenu mon attention car elle ne correspond guère aux discours habituels offerts par les érudites lorsqu'il est question d'introduire le costume. Le résultat final participe plutôt, en effet, à produire une *apparition* dont le potentiel dramatique et esthétique repose sur l'absence de repères temporels et historiques permettant de faire de la performance une démonstration de la pratique costumière, ou du moins une source d'information sur l'objet patrimonial. Cette constatation se renforce à la lecture des commentaires, qui saluent la réalisation en relevant son style, sa beauté, ou encore l'émotion qu'elle suscite. Le choix du cadre, une construction de style roman et gothique bien antérieure à la période où se portait le costume d'Arles, participe à façonner une Arlésienne hors du temps au sens propre du terme, du fait de la construction même de la narration. C'est d'abord la solitude de la jeune fille qui est mise en scène, avec laquelle nous ne tardons cependant pas à partager une forme d'intimité, du fait de la nature même de son activité : se déshabiller. La place accordée au vent, et à son

“jeu”, pour reprendre l'expression de Lydie, avec la protagoniste participe également à renforcer cette apparente solitude, tout en participant à rendre irréaliste l'*apparition* ainsi créée. À la manière de la Vénus de Botticelli émergeant des eaux, elle est associée au mouvement, à l'évanescence, à la fluidité et au transitoire [Lantonnet, 2014]. L'image ainsi convoquée est celle de la sensualité du costume qui se confirme au fil du visionnage de “l'effeuillage d'Arlésienne” comme le dit Lydie, jusqu'au plan fixe final où la protagoniste, qui n'est plus à proprement parler Arlésienne car ayant quitté son costume, en devient pourtant l'allégorie. Il s'agit en effet du plan le plus long, et le seul offrant un contact visuel avec la jeune fille. Pourtant, aucun élément du costume traditionnel n'y figure : tout réside dans l'évocation.

Si nous reviendrons plus en détail dans le dernier chapitre sur la construction de la figure de l'Arlésienne comme emblème et figure idéale du territoire¹⁸³, il s'agira ici de nous questionner sur la façon dont le costume, fournissant la possibilité de faire l'*expérience* d'un temps révolu, participe à faire du passé une ressource esthétique et dramatique « pour exprimer une vérité humaine qui transcende précisément l'histoire » [Bartholeyns, 2010 : 53]. En effet, comme le souligne Gil Bartholeyns, qui prend comme point de départ les films traitant du passé ou encore les jeux de rôle grandeur nature, ce n'est pas l'histoire, caractérisée par son objectivité et sa démarche scientifique qui importe, mais bien le passé, que l'on rencontre par « l'atmosphère et la culture matérielle » et dont on peut faire l'expérience [*Ibid.* : 57]. Il ne s'agit pas, nous dit l'auteur, de reconstituer – c'est-à-dire de rejouer précisément le passé en ayant recours à la rigueur de la démarche historique – mais bien de produire une « réalité » qui permette à l'œuvre de fiction de se déployer. Le passé n'est alors ni de l'histoire, ni de la mémoire, mais un « *passé sans l'histoire* » [*Ibid.* : 49], c'est-à-dire un cadre dans lequel peut se déployer l'expérience en offrant un univers ludique source d'inspiration sans souci de rendre compte fidèlement d'une époque. Les mises en scène contemporaines du costume, sans aucun doute, s'inscrivent dans le même rapport au passé. Les Arlésiennes recherchent, pour leurs séances photo, des cadres adaptés à leurs tenues : le cloître Saint-Trophime, à Arles, est ainsi une étape classique avant les défilés :

Il est 9h30 et la messe qui introduit la journée de festivités pour la Fête du costume a déjà commencé. Dans le cloître, cadre devenu classique pour les Arlésiennes souhaitant se faire photographier en costume, l'agitation règne pourtant. Dix femmes en costume posent pour leurs photographes respectifs : quatre d'entre elles sont seules et restent sous leurs arches respectives, tandis que deux jeunes filles (une vingtaine d'années) jouent les modèles ensemble, multipliant les positions : elles sont tour à tour debout, faisant mine de déambuler en conversant, adossées à un mur, ou encore assises. Plus loin, une Arlésienne en costume de soie se prête à l'exercice

¹⁸³ Voir Chapitre 8, « Être Arlésienne », en page 437.

accompagnée de deux fillettes habillées en Mireille*. Elles se présentent de dos, de profil, dans des positions s'attachant à paraître naturelles, comme si elles étaient en plein jeu ou dans une discussion animée. Celles qui sont seules jouent davantage avec les éléments architecturaux, se cachant à demi derrière une colonne, s'attardant sur un détail de sculpture...Le jeu dure plus d'une demi-heure pour certaines, et, lorsque je quitte le cloître, j'entends une jeune fille remercier son photographe du jour, qui lui lance « Et souris, pendant le défilé ! Après, on fera des photos dans l'herbe ».

Journal de terrain, 1/07/2018

L'architecture permet non seulement d'ancrer les productions contemporaines dans un univers témoignant du passage des siècles, mais elle est aussi utilisée par les Arlésiennes comme support pour déployer des attitudes, ou encore mimer des activités que l'on imagine associées à ces lieux. Ceux-ci incarnent à la perfection cette *époque*, un temps originel aux racines si profondes qu'elles sont indéterminées : qu'importe l'âge de la bâtisse, pourvu qu'elle ne soit pas moderne. Aussi, le Théâtre antique, datant de la fin du premier siècle avant J.-C., est un cadre privilégié pour la présentation des jeunes *Vierginenco* le jour de la Fête du costume. La marque du temps est essentielle pour créer des visuels dont l'esthétique générale évoque la profondeur et sublime l'expérience du port du costume en lui offrant un cadre adapté, permettant la *rétro-projection* et donnant à voir la continuité en acte.

« D'ombre et de lumière » : pleurer la perte et célébrer la vitalité

Nous avons vu comment les Arlésiennes s'attachent à produire des représentations contemporaines hors du temps, brouillant les frontières entre le passé et le présent. Mais nous savons également que, pour elles, le costume n'est absolument pas séparé de la connaissance historique et de la nécessité de reproduire exactement certains éléments, de même que la mémoire des aïeules est largement connue, mobilisée et transmise. Aussi, l'exemple de la performance vidéo de Lydie nous permet de nous questionner davantage sur les rapports tissés entre mémoire, histoire et tradition à travers le costume et d'étoffer notre réflexion autour de l'*expérience* que constitue le port du costume. Henri Rousso, dans l'introduction à son ouvrage *Face au passé* [2016], regrette que « l'activisme mémoriel » qui caractérise notre époque ait occulté deux autres modalités de rapport au passé, à savoir l'histoire, entendue comme « processus de connaissance du passé » [*Ibid.* :12] ; et la tradition, c'est-à-dire la « perpétuation de croyances, de comportements, de gestes répétés et singuliers qui s'inscrivent dans une durée perçue comme immémoriale, au point d'oblitérer souvent les conditions singulières, dans le temps et dans l'espace, dans lesquelles elle a été inventée » [*Ibid.* :11]. Pourtant, ces éléments semblent coexister dans le costume selon les contextes. Les pratiques arlésiennes autour du costume nous offrent un bon exemple, à rebours des observations de Rousso, d'une pratique

qui, par le biais de *l'expérience*, s'attache à re-faire le passé, c'est-à-dire, en s'appuyant sur la démarche érudite à en produire un double qui est à la fois semblable et différent. Différent car le costume dit "contemporain" est présenté comme la continuité de la pratique des femmes des siècles précédents, s'alimentant volontiers en ce sens d'éléments contemporains, tout en revendiquant un respect scrupuleux de sa forme historique. C'est ici "l'esprit du costume" qui lui confère dans un même temps une plasticité physique relative et sa stabilité. Re-faire, pour les Arlésiennes, signifie donc puiser dans le passé pour produire un artefact qui serait irréprochable car reposant sur la "logique" de leurs aïeules. La rupture et la perte sont ainsi tour à tour mobilisées pour justifier la nécessité de ce *re-faire* à l'identique, ou bien masquées pour au contraire mettre en avant la vitalité de la pratique et la continuité des gestes.

Mais encore faut-il parvenir à stabiliser cette "logique" et cet "esprit du costume". Les érudites locales s'attachent à extraire le costume de ce qu'elles nomment le "folklore"¹⁸⁴, une expression qui serait fausse, non "authentique" de la tradition. Les mémoires familiales ou, plus largement, la mémoire régionale transite à travers les objets, qui deviennent des témoins emblématiques du passé et supports de sa mise en récit, comme le manifestent les multiples expositions et conférences qui leurs sont consacrées. Les Arlésiennes qui portent le costume, elles, donnent à voir son caractère vivant, la continuité en acte de la tradition en s'attachant à re-produire les mêmes gestes que leurs aïeules, tandis que les représentations esthétisées et les discours qui les accompagnent, de leur côté, produisent activement du « patrimoine », entendu ici comme un objet dont chaque aspect est conçu pour être signifiant, support de discours et de relations. Ce patrimoine se caractérise donc par son caractère très loquace : les signes et symboles qui le constituent sont multiples, omniprésents et abondamment commentés par celles qui le produisent. Garance, qui souhaitait par exemple me recruter comme modèle pour une séance de photographie, justifiait son choix en ces termes :

La première photo, c'est très naturel. Tu auras un très beau jupon, noir, ancien. Tout sera ancien de toute façon. Coiffée, en corset, en train de lacer tes bottines. Dans un miroir, on verra un costume monté, au fond, sur une chaise, que tu viendras de poser. On ne verra, et là, c'est le maximum, que les mollets, et à la rigueur une épaule dénudée. Mais pas plus. Sur le corset, tu auras une robe de chambre qui pourra tomber un peu... On verra, mais l'idée c'est de faire vraiment très simple, très classe. Pour la seconde photo, un maquillage un peu plus prononcé, du blush, du rouge à lèvres, le mascara sous les yeux... Très années 20, tu sais ? Bon. Et la coiffure un peu plus lâche, avec quelques cheveux qui dépassent. Et la troisième, on verra si on la fait ou pas, de toute façon pour la coiffure on sera obligées de la faire dans cet ordre, plus lâches [les cheveux] avec la bouche en cœur, le porte-cigarette et la fumée. Celle-là, je ne l'ai pas encore en tête.

¹⁸⁴ Sur le "folklore" tel qu'il est entendu par les Arlésiennes voir Chapitre 1 « 2. La forme du costume » en page 67.

Entretien, 12/10/2019

Garance m'expliquait m'avoir choisie pour trois raisons. D'abord, parce qu'en tant que brune aux yeux noirs, j'avais le "profil arlésien". Puis en raison de mon âge : "mature", c'est-à-dire ni trop "vieille" (ce qui aurait été "ridicule" selon mon interlocutrice), ni trop jeune. Enfin, et c'était pour Garance la raison principale, j'étais inconnue comme Arlésienne dans la région : une Reine aurait suscité des commentaires sur sa participation ("elle veut se faire mousser"), tandis que j'incarnais une figure neutre, et donc plus facilement appropriable pour la communauté. "Non, là c'est naturel" concluait Garance à la suite de sa justification. Elle me confiait à propos de la dernière photographie :

De toute façon, c'est sûr, ça fera réagir. Mais qu'est-ce qu'elles [les autres Arlésiennes] pourront dire ? D'accord, tu n'aimes pas. Mais pourquoi ? La fille est magnifique, sa coiffure est parfaite, tout est d'époque. La cigarette ? C'est symbolique. Ça signifie que le costume part en fumée, tel qu'on le connaît, mais pas que. Moi, je me souviens que ma grand-mère fumait des grandes cigarettes fines... C'était beau ! Ce sera avec un porte-cigarette, fière, très classe. Ça, c'est l'Arlésienne ! Ce qui n'est pas normal, c'est celles qui se planquent derrière les bagnoles, comme ça [*elle fait mine de fumer avec avidité, à demi courbée*]. Ça, ce n'est pas normal ! Il faut une femme qui assume.

Entretien, 12/10/2019

Garance a rencontré le photographe à l'origine du projet quelques jours plus tôt. L'idée initiale de cet homme décrit comme "très ouvert", "qui aime représenter la beauté de la femme dans toutes ses difficultés, tabassée, violée, les lesbiennes, etc.", "très touchant" selon Garance, était de représenter une "*pin 'up* Arlésienne", en costume. Mais une Arlésienne "à sa sauce [à lui]", dans le projet initial, c'est-à-dire "avec un pot de yaourt sur la tête" selon le résumé de Garance. Son épouse, Arlésienne, s'en est inquiétée et a finalement contacté Garance, qui me confiait, amusée, en avoir "rajouté une couche" :

Alors, je lui ai dit « Elles [les Arlésiennes] vont te hacher menu et te donner à manger aux silures, on ne retrouvera jamais ton corps. »

Entretien, 12/10/2019

Garance s'est alors proposée comme "garante morale" du projet, à condition de ne faire aucun compromis, "ni sur le costume, ni sur son esprit". Garance est revenue à de multiples reprises sur ce projet de photographies, qu'elle imaginait imprimées en taille réelle pour leur donner plus de présence. Si celui-ci n'a finalement jamais vu le jour, Garance me livrait régulièrement son interprétation des trois scènes, qu'elle me disait visualiser parfaitement dans sa tête. Le costume posé sur une chaise, dans la première photographie, serait ainsi "tout juste laissé", tout comme celui-ci a été très récemment abandonné par les citadines au profit de la mode française. Mais il serait toujours présent et accessible pour celles qui le souhaitent vraiment. La perte

serait également signifiée par l'entremise de la fumée de la cigarette, mais elle évoquerait cette fois-ci une perte plus récente : c'est à la jeune génération qui sacrifierait trop au paraître que Garance souhaitait s'adresser. Enfin, elle s'attachait à composer l'image de femmes fortes, séduisantes, sûres d'elles et de leur charme, qui "assument" ce potentiel.

De même, la réalisation annuelle d'un calendrier de la Reine d'Arles et de ses Demoiselles d'honneur témoigne de ce souci de mise en récit du costume. Ainsi, l'édition présentée en novembre 2019 (pour l'année 2020) pilotée par le photographe et directeur artistique Patrick Trouche, épaulé par son fils Clément Trouche, avait pour titre « *D'ombro et de lume* » (« D'ombre et de lumière »), des clichés en noirs et blancs très épurés réalisés dans des lieux emblématiques de la ville d'Arles. S'en dégagait un "message, une vision de l'Arlésienne que l'on veut faire découvrir ou redécouvrir" "afin de mieux comprendre ce costume qui nous fascine" expliquait Naïs Lesbros, la Reine de l'époque, au cours de son discours prononcé à l'occasion de la présentation de l'œuvre, le 16 novembre 2019. Premier calendrier réalisé exclusivement en noir et blanc, les costumes et maquillages (ces derniers étant supervisés par Lydie Niel) étaient spécialement pensés pour l'exercice. Le titre du calendrier et le projet artistique qui l'accompagnait ouvraient la voie à différentes interprétations qui nous ont été présentées. « D'ombre et de lumière », d'abord, pour signifier selon Naïs Lesbros la fin prochaine du XXIII^e règne qui, de la lumière des projecteurs, devait bientôt repasser dans l'ombre. Clément Trouche, lui, déclarait dans son discours voir dans le calendrier non pas un simple "objet usuel" mais un "témoin, à un instant T, et ce pour toujours". Car "la photographie fixe à jamais les choses, et nous permet de revenir à tout moment à cet instant. Nous, nous passerons, elles, jamais". Le spécialiste revenait lui aussi sur le projet artistique, en évoquant de son côté la longue chaîne des Reines d'Arles qui, depuis 90 ans, "passent en lumière" lorsque leur nom est prononcé au fameux balcon de la mairie, "une fois, mais à tout jamais", avant de revenir dans l'ombre. Mais ces jeunes femmes, à travers cette expérience, parviennent à "mettre en lumière leurs personnalités enfouies, une force révélée grâce à un seul facteur : le costume." Les douze images étaient donc consacrées à révéler le caractère de celles qui sont "considérées jusqu'au bout du monde comme des icônes de mode, de beauté" "mais que l'on n'interroge jamais". Le calendrier avait donc pour projet de donner la voix à celles que, trois années durant, le pays d'Arles a contemplé et célébré sans pourtant les connaître.

Le costume, pour les Arlésiennes et les personnes qui le mettent en scène, aurait donc la capacité d'incarner la continuité : celle des Reines, qui se succèdent mais dont le nom est destiné à rester dans la mémoire, de la tradition en général, ou du caractère iconique des femmes

de la région réputées pour leur sens de la mode. Cette continuité, nous disait Hartog, est pourtant impossible et forcément contrariée, mais demeure néanmoins le support privilégié de la fabrique de l'identité. En pays d'Arles, la perte du costume, la rupture avec les anciennes, nous l'avons vu, est largement affirmée. Aussi, les personnalités du "petit monde de la tradition" s'attachent-elles à souligner alternativement cette rupture insurmontable de la transmission et la longue chaîne qui a permis à l'habit local d'être toujours "vivant" sans que ces deux affirmations ne se contredisent forcément. Le discours érudit qui accompagne le costume consiste en effet en un regard normatif, critique sur les pratiques actuelles, qui entend construire une histoire du costume, c'est-à-dire « un récit cohérent de ce que l'on est en mesure de reconstituer à la suite d'un travail d'enquête systématique et de déduction vraisemblable, ou ce que l'on s'autorise à dire parce l'on détient un pouvoir que l'on veut continuer d'exercer » [Jewsiewicki et Létourneau, 1996 : 15].

Mais les expertes ne s'accordent pas toujours sur les interprétations idoines de l'histoire du costume. Certaines grandes lignes, comme ses formes générales ou son évolution font l'objet d'un consensus largement partagé servant de référentiel commun, tandis que certaines subtilités concernant l'histoire textile sont toujours disputées. Le récit historique, présenté par les érudites locales qui le construisent comme distancié et objectif, est par ailleurs particulièrement critique sur les pratiques contemporaines, remettant en cause la continuité effective de la pratique. L'habit local serait désormais une représentation, une interprétation souvent malhabile et aurait été coupé de sa nature première. Ce regard est exposé à l'occasion de conférences, présentations publiques, expositions ou encore retranscrit dans des ouvrages, au cours desquelles il est adressé aux Arlésiennes et passionnés d'histoire locale. Le port du costume par des Arlésiennes de différents horizons, lui, rabat la dimension collective de l'histoire arlésienne à l'échelle individuelle : une Arlésienne en costume exprime la continuité qu'elle incarne par sa seule présence. Dresser le portrait de celles qui, comme la Reine et ses Demoiselles d'honneur, le portent, participe à bâtir une mémoire du costume en faisant émerger des grands noms, associant des visages à des traits distinctifs. Leur caractère, leur personnalité et leurs trajectoires individuelles peuvent être associés au costume qui devient alors tout entier signe : c'est l'Arlésienne qui est célébrée, icône toujours présente et immémoriale mais aussi contemporaine car incarnée par des femmes singulières capables d'en perpétuer l'imaginaire et reconnues pour cela. L'*expérience* du costume en transforme ainsi le message : il n'appartient plus à l'histoire, révolue, mais, prenant place dans l'espace public et porté, il exprime la force du passé local et la persistance de son empreinte tout en occupant une place centrale dans la vie de femmes

d'aujourd'hui, participant à la construction de leur identité personnelle. L'objet patrimonial que devient le costume se constitue ainsi sa galerie de grands noms, qu'il devient alors possible de célébrer. Thierry, passionné de costume et de traditions locales relayait régulièrement sur les réseaux sociaux des portraits d'Arlésiennes connues, prenant soin d'associer à chacune une légende qui demeurerait immuable au fil des publications. Les membres des règnes y étaient régulièrement mentionnées : "inoublable Mandy" (XXII^e Reine d'Arles) "Pauline en liberté" (Demoiselle d'honneur du XXIV^e règne), "le sourire de Sandrine" (Demoiselle d'honneur du XVII^e règne). Mais d'autres figures locales avaient également leurs qualificatifs : "Éternelle Émilie" (mercière dans une boutique dédiée) ; "dans les yeux d'Anaïs" (une jeune fille passionnée)...

La perte est à la fois lointaine et proche, déjà advenue ou une simple menace, tandis que la présence d'Arlésiennes manifeste la fidélité à l'héritage et la qualité de certaines héritières. Les récits de Garance, de Naïs Lesbros ou encore de Clément Trouche nous dévoilent que le curseur entre l'ombre et la lumière, ou, pour le dire autrement, entre la perte et de la continuité, n'est pas évident à positionner, selon l'échelle qui est adoptée pour décrire le costume et celles qui le portent. Cette tension entre le révolu et le devenir caractérise, à mon sens, le *temps patrimonial*, qui tire justement sa force évocatrice de la plasticité de ses contours. Proche ou mythique, le passé est toujours le support privilégié de relations. Ce temps peut ainsi être qualifié d'originel, dans le sens entendu par Walter Benjamin :

« L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître [...]. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert » [2009 : 44]

Comme le relèvent Claudia Moatti et Michèle Riot-Sarcey, la notion d'origine développée par Benjamin, ou encore le « germe » de Castoriadis, entendu comme un « possible » qui rend « imaginable et réalisable la nouveauté », permettent d'éclairer la façon dont le passé fait irruption dans le présent « par-delà la continuité historique » [Moatti et Riot-Sarcey, 2018]. Les autrices nomment alors « référence au passé » ce phénomène, qui apparaît comme « une

tentative d'actualisation du passé inachevé ». Il s'agit d'un passé « appréhendé à rebours et toujours fragmentaire », discontinu, se déroband à la construction de tout récit linéaire et suscitant de multiples interprétations [*Ibid.*]. Une expérience lointaine peut alors être continuée, faisant du passé un moteur d'action, une ressource pour l'avenir. Aussi, la référence au passé permet d'actualiser une idée présentée comme originelle, car elle fonde son caractère universel et sa force de son ancestralité, pouvant remonter « le temps jusqu'à un espace pré-historique quasiment vierge de tout arbitraire humain » [*Ibid.*].

Les Arlésiennes parviennent à faire coïncider le passé perdu du costume-vêtement et la continuité du costume-tradition, incarnée par les jeunes filles investies et virtuoses, grâce à cet usage de la référence au passé. Le *temps patrimonial* renvoie à ces deux pôles idéaux qui, plutôt que de s'opposer formellement, se rejoignent pour signifier l'*éternité* du costume. Le costume trouble le sens du temps : anachronique, il est condamné à être une représentation, un reflet de sa forme originelle, tandis que, devenant un symbole, il se pare de significations sans cesse actualisées par celles qui le portent, lui garantissant son succès et son renouveau. Cette tension participe à extraire le costume du cours habituel du temps, lui permettant ainsi de devenir un support exemplaire et pourtant labile de l'identité locale.

Ce chapitre s'est proposé d'explorer ce que je nomme le *temps patrimonial*. L'expression ne vise pas à désigner un régime d'historicité singulier, qui témoignerait d'un changement de paradigme dans notre rapport au temps. Il s'agit plutôt d'un outil heuristique pour décrire comment les Arlésiennes s'attachent à fabriquer de la continuité dans leurs pratiques en prenant pour point de départ le récit de la perte. Le *temps patrimonial* apparaît, pour celles qui l'arpentent, comme une ressource esthétique pour le déploiement d'un récit à la fois personnel et collectif, qui trouve son point d'unification grâce à la pratique. *Faire à la façon* des aïeules, en effet, permet de se contempler et de se raconter grâce à la mise en scène de cette action qui exprime la continuité en acte. Les gestes techniques et les savoir-faire, lorsqu'ils sont repris et exécutés à nouveau, permettent ainsi un *devenir-Arlésienne* en rendant possible une expérience commune et partagée malgré l'écoulement du temps.

Ce temps gagne ainsi en épaisseur, en profondeur. Le travail de création du costume s'inscrit sur le temps long, repose sur un art de la patience, le goût de la minutie et de la répétition. Aussi, il n'est guère étonnant qu'il soit celui qui permette d'établir des points de contact avec les aïeules : à l'opposé de l'immédiateté qui caractériserait l'époque moderne, le temps long, lui, serait l'apanage d'un passé idéalisé largement convoqué au cours du processus créatif. Le temps long permet alors de cultiver la nostalgie, de faire l'expérience d'un temps caractérisé par son immobilité. Il participe ainsi activement à faire du passé une ressource esthétique pour se représenter en train d'agir, et se penser ainsi soi-même comme Arlésienne.

Le *temps patrimonial* désigne donc la rencontre entre un temps déjà révolu et la tradition en train de se faire. La photographie, parce qu'elle peut exprimer l'immobilité tout en permettant la répétition (de poses, de postures, de tenues) est ainsi un support de prédilection pour les Arlésiennes, qui trouvent là un formidable outil pour investiguer le passé, se le représenter mais aussi le reproduire et le jouer à nouveau. Les supports visuels permettent, en produisant des images à proprement parler *hors du temps*, car difficiles à dater de prime abord, de fabriquer des apparitions, Arlésiennes iconiques incarnant un idéal originel, un modèle à admirer et à prolonger. Ces *apparitions*, femmes idéales admirées et reconnues, participent à faire du costume un objet esthétique, une re-présentation de sa forme originelle sans cesse revisitée. Par le travail de création et la mise en scène d'elles-mêmes, les Arlésiennes en deviennent les incarnations, figures à la fois inaccessibles et pourtant bien présentes, identifiables et singulières pour leurs contemporains.

Penser les gestes et le temps

L'apprentissage de la confection du costume d'Arles peut être saisi comme l'initiation à un nouveau rapport au temps. Ce temps se déploie à différentes échelles : personnel, il renvoie à la destinée individuelle, à l'initiation progressive et au travail minutieux exigé par la réalisation de pièces complexes. Collectif, il organise le passage d'une classe d'âge à une autre, il rythme l'année de chacune et donne à voir la continuité des pratiques. En ce sens, la carrière des Arlésiennes est étroitement liée à leur pratique costumière, marquée par des engagements successifs qui l'insèrent dans un réseau relationnel dense, intergénérationnel, tout en les redoublant au moyen de cérémonies collectives associant leur destinée biologique à leurs costumes.

Mais ce temps est aussi caractérisé par son caractère plastique. Le passé, toujours désigné au singulier, se déploie néanmoins sous des formes très diverses. Objet de relectures constantes et appliquées, il apparaît comme une ressource esthétique centrale pour organiser l'expérience costumière contemporaine et en permettre le récit. Ce temps singulier, à l'apparente immobilité mais aussi feuilleté, découpé et étudié que j'appelle *temps patrimonial*, consiste en une rétro-projection continue qui participe à faire du costume une pratique à la fois semblable et différente de celle des ancêtres tutélaires. Semblable car fidèle, reposant sur un *esprit* intact et préservé, mais différente car fondée sur la continuité plutôt que sur l'immobilisme. Cette tension est résolue par la nature même de cet *esprit* du costume, caractérisé par des qualités morales (inventivité, sens du goût) autant que par des caractéristiques techniques.

Cette deuxième partie s'est donc attachée à questionner ces représentations du temps, mais en les liant étroitement à une autre dimension de l'expérience costumière : celle du *faire*. Ce *faire* est ici entendu à la suite d'Ingold [2017] comme un processus de croissance, une action menée et portée par la matière qui participe activement à la création et façonne, également, des perceptions du passé. *Faire* ses costumes, c'est s'engager dans un *devenir-Arlésienne* à travers l'expérience de techniques singulières, l'acquisition ou le développement de qualités associées au féminin (patience, minutie), mais aussi s'engager dans un collectif, *faire corps* avec lui et en adopter les usages. Mais c'est aussi, et surtout, *faire siens* les savoirs transmis afin de pouvoir re-produire les gestes, c'est-à-dire, non pas les exécuter à l'identique, mais développer sa propre façon de faire.

Ainsi, dans les coulisses du costume, le *faire* et le temps semblent s'alimenter l'un et l'autre. Les Arlésiennes à l'ouvrage se contemplent ainsi en train de faire comme elles imaginent que leurs aïeules auraient fait à leur place, avec les moyens d'aujourd'hui, mais selon les goûts supposés d'antan. *Faire* son costume apparaît ainsi comme une pratique en miroir, où le récit accompagne et détermine le geste. La confection lente et minutieuse est alors une étape essentielle à l'émergence de *l'Arlésienne*, qui, revêtue de son costume, représente la « Provence éternelle ». Il demeure, cependant, une dernière étape avant le défilé, et pas des moindres : revêtir son costume. La préparation, souvent solitaire et source d'appréhension, rompt avec la création collective joyeuse qui caractérise l'atelier de couture. Elle incarne la bascule entre la femme en "civil"* et l'Arlésienne du défilé, une *apparition* publique et largement commentée.

Troisième partie

Porter son costume

Violette m'a invitée à me joindre aux filles de l'atelier de couture du groupe de F., qui ont été sollicitées par le Village des marques de la ville voisine pour une déambulation costumée. Celle-ci sera gratifiée de bons de réductions, offerts par la direction à chaque participante. Pour cette opération commerciale, le défilé sera de petite envergure. Aussi, Violette m'invite à me costumer et à me coiffer seule : selon elle, j'en serai désormais capable. Le rendez-vous est donné à 14 heures, sur le grand parking.

À 7 heures, je suis déjà sur le pied de guerre, et peu rassurée. J'ai pu terminer mon costume la veille, il faut à présent l'amidonner, le repasser et le monter, avant de me coiffer et de m'habiller. La jupe réalisée à l'atelier s'avère trop grande : elle ne "tient" pas sur le faux-cul, tandis que la ceinture se détend dangereusement. Il est 13h30 et j'abdique : je rejoindrai le groupe en civil. J'appelle Violette, qui maudit ma jupe "sur sept générations". Elle nous avait déjà donné beaucoup de mal à l'atelier, mais, là, c'est le coup de grâce.*

Je rejoins donc le groupe sur le parking, et y retrouve huit Arlésiennes, dont trois sont venues avec leur compagnon. Toute le troupe a déjà entendu parler de ma mésaventure et compatit chaleureusement. Luc, l'époux de Stéphanie, me glisse :

Je connais ça. Il y a des jours où ça ne veut pas, et tu peux faire ce que tu veux... Elle [Stéphanie] ne se trouvera jamais bien dans la glace. Alors, j'ai compris : je m'habille en premier. Parce qu'une fois, je l'ai aidée toute la matinée et moi, quand il a fallu partir, et bien je me suis habillé dans la voiture. Alors, maintenant, je m'habille en premier, et je l'aide ensuite.

Après un bref passage dans la salle V.I.P. du village vacances pour boire un Coca Cola et recevoir la carte privilège, qui offre 10% de réduction sur l'ensemble des boutiques, le groupe se met au travail. Le premier objectif est d'aller se faire photographier devant les décors installés pour Noël. Violette se charge ainsi d'écarter un groupe d'enfant qui avait pris pour terrain de jeu un traineau, afin que, par binôme, chacune puisse poser. Puis, nous déambulons dans les rues avec l'objectif, pour certaines, de faire du repérage. Le groupe visite plusieurs boutiques de prêt-à-porter, avant de quitter les lieux en début de soirée.

Journal de terrain, extrait du 1^{ier} novembre 2019

Chapitre 7. Son costume et les autres

Violette, debout devant son mannequin, jure abondamment. En effet, son fichu ancien « refuse de se laisser faire ». Il est bien plus difficile de les plisser que les fichus contemporains, me dit-elle, car la trame a tendance à se déformer avec le passage du temps : après plusieurs dizaines d'années, les côtés du triangle ne sont plus tout à fait égaux. Violette doit alors choisir entre un respect strict de la théorie, qui exige 5 plis précisément positionnés, et la symétrie. Choix d'autant plus difficile que Violette est tatillonne : elle s'arme de son mètre de couturière pour s'assurer de l'exacte position des plis de part et d'autre des épaules. Elle ajoute « Parce que moi, ça m'énerve quand ce n'est pas pareil. Personne ne le voit, mais, moi, je le sais et ça m'énerve. » D'ailleurs, me dit-elle, la dysmétrie l'agace aussi chez les autres : « je ne vois que ça, ça m'énerve ». Alors, vaille que vaille, Violette reprend une nouvelle fois ses plis. Elle s'assure tout au long du processus de ne pas les aplatir. Pour s'aider, elle s'arme d'une aiguille à tricoter dont elle passe le bout (l'extrémité arrondie) entre chaque pli pour les former et les « guider ». Mais, rien à faire, après une nouvelle tentative les plis de l'épaule gauche refusent de coopérer. Alors Violette s'acharne, ajuste millimètre par millimètre et finit par défaire une à une les épingles pour les repositionner avec difficulté. Les épingles qui se placent sur les épaules, en effet, ne ressortent des épaisseurs de tissu qu'après une longue série de manipulations délicates pour ne pas contrarier l'agencement des plis : il faut plonger la main gauche dans la casaque* par son col sans rien déranger. Le côté gauche, son point noir selon elle, l'agace énormément. Après quelques jurons, elle recule, et déclare : « Pourquoi ça part comme ça, là ? Attends, on va tricher ». Elle s'attache alors à façonner un nouveau pli à gauche, en prenant bien garde à ce que l'agencement des motifs du tissu soit le même de part et d'autre des épaules. Le côté gauche aura ainsi un pli de plus que le droit, mais, au moins, le tombé du fichu est identique de part et d'autre. Heureuse d'avoir réussi, elle place la dernière épingle au milieu du dos, en soufflant : « J'espère que je ne vais pas me l'arracher... » En effet, celle-ci, placée au centre, est soumise aux frottements lorsque l'Arlésienne s'adosse à son siège sans y prendre garde.

Journal de terrain, 6/08/2018

Si toutes les Arlésiennes ne réalisent pas elles-mêmes leurs costumes, toutes, en revanche, doivent le revêtir pour pouvoir défiler. Une pareille affirmation, sous ses allures d'évidence, souligne cependant qu'enfiler l'habit régional ne va pas de soi. L'extrait de journal de terrain qui ouvre cette dernière partie démontre que, au contraire, il n'est pas toujours certain d'y parvenir, surtout pour les néophytes. La tâche exige des compétences techniques. D'abord, une connaissance des tissus et des façons de les apprêter (repasser des cotons ou de la soie, amidonner, etc.), mais aussi des savoirs plus spécifiques sur l'art de monter un costume : plisser le fichu, positionner les épingles, définir les proportions adaptées à sa morphologie... Savoirs théoriques sur le costume, habileté – surtout lorsqu'il s'agit de ne pas se piquer avec une épingle en fixant une chapelle immaculée –, connaissances pour manipuler des textiles sont ainsi mobilisés avec plus ou moins de confiance. Cette étape m'a toujours été décrite comme une source de stress importante par les Arlésiennes que j'ai pu rencontrer. Impossible, en effet, d'être certaine que le temps imparti sera suffisant. Certaines, comme Lydie Niel, se disent dépendantes des conditions météorologiques : celle-ci m'affirmait avoir eu toutes les difficultés

du monde pour se coiffer à Toulouse¹⁸⁵, parce que “c’est trop humide, c’est pas comme chez nous”. Ses cheveux, rendus indomptables à cause d’un air trop chargé en humidité, lui auraient ainsi demandé un travail bien plus important que d’accoutumée pour réaliser la coiffe. Dernière étape avant l’exposition de son travail en public, s’habiller parachève le long travail d’imagination, de conception et de création, mais comporte également son lot d’incertitudes et de surprises.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au basculement que représente cette étape. Passant de l’intimité du temps de la confection, accessible aux seules proches ou membres du groupe, au défilé public, se donnant à voir aux non-initiés comme aux autres membres de la communauté, l’Arlésienne *apparaît*. Elle doit pour cela adapter la norme patrimoniale à son corps, ses qualités physiques, ses contraintes. Des petits arrangements, négociations subtiles ou encore transgressions soigneusement cachées peuvent être effectués, tandis que le costume transforme l’allure générale du corps, entraînant avec lui des gestes, des postures et des mouvements qui sont décrits comme propres à l’Arlésienne en costume. Nous explorerons les contours et les enjeux de cette transformation, avant de nous intéresser aux jeux de regards qui sous-tendent le défilé. Comment sont perçus, décrits et appréciés les costumes des autres ? Comment se négocient et circulent ces jugements au cours du défilé ? Que nous apprennent, finalement, ces définitions multiples qui font une *belle Arlésienne*, ou, au contraire, une *caramentran** ?

1. Le temps des coulisses

Corinne n’a pas été, comme ses collègues, une “gardienne” du *Museon Arlaten* : des femmes qui, jusqu’à sa fermeture pour travaux, en 2009, accueillaient le public en costume. Corinne travaillait au Cerco (le Centre d’Étude, de Restauration et de Conservation des Œuvres du Museon Arlaten) et a été surprise d’entendre ses collègues de l’équipe d’accueil du musée décrire leur expérience de “gardienne” comme éprouvante au quotidien. Elle se confiait à moi à ce propos, profitant d’un moment après un entretien mené avec une “gardienne” pour me partager sa vision du costume. Corinne n’était pas originaire de la région, et, lorsqu’elle s’est

¹⁸⁵ Lydie Niel a été invitée à Toulouse pour une discussion avec l’artiste drag Liv Belluggio, animée par Sylvie Sagnes, intitulée « Drag King, burlesque, performance arlésienne. Se vêtir pour ouvrir de nouvelles voies ». Cette intervention se déroulait dans le cadre de la journée d’études « Le P.C.I. lui va comme un gant », organisée par les étudiants et étudiantes du master Expertise Ethnologique en Patrimoine Immatériel de l’UT2J et qui s’est tenue le 7/06/2023.

installée en pays d'Arles, le costume lui paraissait désuet, banal, un "élément folklorique" sorti des armoires tout juste une fois par an. Pour elle, cette pratique ne pouvait être que le fait de quelques passionnées isolées, tandis qu'elle ne mesurait pas la place qu'il pouvait occuper pour ces femmes. Or, en travaillant au musée, Corinne a commencé à remarquer certains faits qui contredisaient ses préjugés : elle me citait en premier lieu le registre des Mireillettes (le *cartabèu*) conservé au sein de l'institution, qui témoignait pour elle de l'importance de la jeunesse dans la vie du costume local. Mais un événement, me disait-elle, l'avait particulièrement marquée et avait bouleversé ses représentations initiales. Elle avait assisté, par hasard, à l'habillage de la fille d'une amie :

Je savais qu'elle se costumait, mais pas plus. Elle ne m'en a jamais parlé. Enfin, non, mais elle a mis du temps. Moi, je m'intéressais, je posais des questions, ça m'intriguait quand même, mais j'avais l'impression qu'elle ne voulait pas me dire.

Entretien, 7/06/2018

Corinne interprétait ce silence comme un refus de partager les secrets du costume avec une étrangère. Mais, une dizaine d'années plus tard, son amie l'invita à prendre l'apéritif chez elle. Corinne, en s'installant sur la terrasse, constata alors avec surprise que la fille de son hôte, Lina, âgée de 15 ans, était en train de se costumer dans le salon. Pour Corinne, la scène était complètement inédite et l'a plongée dans un embarras profond. Elle est ainsi revenue plusieurs fois, au cours de l'anecdote, sur la quasi-nudité de l'adolescente, une gêne qui l'avait d'ailleurs poussée à proposer à son amie de reporter l'invitation. Mais cette dernière a répondu par la négative, et, après plusieurs allers-retours auprès de Lina, a même fini par proposer à Corinne de s'installer à l'intérieur.

Elle [son amie] était entre le salon, où la petite se préparait, et moi. La petite, elle se changeait comme ça, au milieu du salon. Elle se mettait des collants blancs, il y en a dans le costume, hein ? Et puis, il y avait son grand frère qui passait, il devait avoir 18,19 ans, le petit frère, et puis le père. Elle, elle choisissait ses boucles d'oreilles et son père lui disait « mais tu ne vas pas mettre celles-là, quand même ? » On avait l'impression qu'il se passait quelque chose d'important, ça ne gênait personne.

Entretien, 7/06/2018

La situation a semblé particulièrement étrange à Corinne. L'absence de pudeur de l'adolescente, qui avait investi le salon familial pour se préparer, nonobstant la présence de ses proches – notamment masculins – lui faisait penser qu'il se jouait là quelque chose d'extraordinaire. Car, me disait-elle, elle connaissait bien "la petite" (Corinne fréquentait alors la mère de Lina depuis 13 années) qu'elle décrivait comme habituellement "timide", "réservée" : pas du genre à s'octroyer le salon pour sa toilette. Mais, là, tout semblait différent :

Elle [Lina] avait le salon pour elle toute seule, il y avait des tissus dans tous les sens. Elle prenait toute la place. On sentait que c'était un truc rituel qui se jouait, c'était important. Tout le monde participait et donnait son avis : le père et les boucles, même les frères, ils se moquaient gentiment, mais ils participaient.

Entretien, 7/06/2018

La perplexité de Corinne, qui a traversé l'ensemble de son récit, constitue l'entrée idéale pour décrire le temps de l'habillage. Il se jouait là quelque chose, Corinne le sentait. Mais quoi exactement ? Le qualificatif de "rituel" qu'elle a choisi permettait de rendre compte de l'importance du moment, de la tension qui le traversait. Le premier signe de ce caractère *extra-ordinaire* était sa localisation, qui déroutait tant Corinne : dans le salon, il débordait les frontières habituellement réservées à ce type d'activité, à savoir une chambre ou la salle de bain. Ni complètement public, ni franchement privé, il incluait les membres de la famille et les proches, qui pouvaient prendre part au processus. Ce sont, justement, ces glissements entre public et privé, entre soi, son corps et les autres que nous explorerons ici. Comment se revêt le costume d'Arlésienne ? Comment se négocie la tension entre un costume à soi, fabriqué et pensé pour soi, et un emblème régional destiné à être montré en public, admiré et évalué ? Enfin, qu'est-ce que l'on peut montrer et que doit-on, au contraire, garder secret ?

Une séance d'habillage

Il existe plusieurs façons de revêtir le costume et de préparer les pièces qui le constituent. La plupart des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer, y compris lorsqu'intervenait une habilleuse pour aider une néophyte, montaient le costume sur un mannequin [voir figures 29 et 30 ci-dessous] avant de l'ajuster sur le corps de sa propriétaire. Cette méthode facilite la manipulation des différents éléments, offre plus de confort en permettant de voir facilement le résultat sous différents angles, en plus de simplifier la pose des épingles puisqu'il n'y a aucun risque de traverser la peau et que toutes les parties du corps sont accessibles.

Avant toute chose, rappelons-nous des éléments qui constituent le costume. L'Arlésienne peut porter un corset et un cache-corset sur lesquels elle positionne une èse*. Sur la poitrine, elle place un devant d'estomac et une guimpe, c'est-à-dire des empiècements de tulle ou gaze de coton, blancs ou écrus, qui peuvent comporter des ornements de dentelle ou de broderie et qui sont assortis. Cet ensemble forme, avec le "bénitier", ce que les Arlésiennes nomment la "chapelle". Un fichu de propreté et un fichu pliés en pointe sont positionnés sur les épaules et leurs extrémités viennent encadrer la poitrine avant d'être rentrées dans la jupe. Sous la jupe, l'Arlésienne doit en théorie porter un pantie (culotte fendue), trois jupons et, si elle le souhaite, un faux-cul qui amplifie le tombé de ses reins. Les éléments qui constituent le bas du

costume ne nécessitent pas de passer par le mannequin pour être portés : très simples à enfiler, il suffit d'un repassage et éventuellement d'un amidonnage avant de les revêtir. La casaque*, le devant d'estomac, la guimpe et les fichus, en revanche, doivent être assemblés avec minutie. Leurs positions respectives sont soumises à des normes précises, de même que le nombre et l'emplacement des épingles qui les fixent. Aussi certaines Arlésiennes "montent" leur costume quelques jours avant le défilé, comme Lydie Niel sur la photographie ci-dessous [figure 30] afin de s'épargner du travail et du stress de dernière minute. Si les plus rapides peuvent s'habiller en une demi-heure, d'autres, en revanche, réservent plusieurs de leurs heures à la délicate opération.



Figure 29 - Costume monté sur mannequin., 7/06/2023



Figure 30- Lydie Niel monte son costume - 6/06/2023



Figure 31- Le fichu de dessous - 6/06/2023

La première grande étape consiste à plisser le fichu de propreté et le fichu qui le recouvrira (le “beau” fichu). Pour un costume “campagne”, comme représenté sur la figure 31 ci-dessus, le fichu de propreté est un simple carré de coton blanc plié en pointe, formant un triangle-rectangle isocèle. Pour un costume de soie, il s’agira soit d’une tarlatane, soit d’une gaze blanche ou écrue, dont la pointe doit être repliée pour permettre des jeux de transparence entre le “beau” fichu et l’èse* [figure 30 ci-dessus]. Chaque fichu doit comporter 5 plis, aux proportions identiques, tout en laissant une longueur adaptée à la pointe qui sera visible de dos [figures 34 et 35 ci-dessous]. Les trois premiers plis doivent encadrer la chapelle et sont rentrés dans la jupe ; le quatrième meurt à la naissance de la poitrine, et le cinquième forme les “ailes de papillon” sur les épaules.

Les plis sont formés à plat, ou plus rarement (et pour les plus expérimentées) sur ses genoux, avant d’être mis en place et positionnés sur le mannequin. Avant de se lancer dans le plissage, il faut donc se mesurer puis faire de même pour son fichu – car les fichus ne font pas tous exactement la même taille – afin de pouvoir le plisser dans les proportions idoines. L’exercice n’est pas simple : il demande habileté, précision et minutie pour obtenir des plis réguliers, bien formés et qui ne soient pas écrasés, c’est-à-dire aplatis. L’idéal est qu’ils soient gonflés pour donner de l’ampleur à la silhouette. J’ai pu assister à une formation animée par Cathy Graillon, considérée comme une experte du costume, mère de la XXII^e Reine d’Arles et depuis le 8 mai 2024 d’une Demoiselle d’honneur du XXV^e règne, qui nous a offert une démonstration de l’art du plissage alors que j’étais accompagnée de Laurène, une Arlésienne originaire des Alpilles :

Cathy s’approche de deux jeunes filles (16 ans environ) pour leur montrer comment plisser leurs fichus. Laurène m’envoie aussitôt assister à la démonstration. Cathy commence par mesurer le dos de la première : il faudra laisser une pointe de 34 centimètres. En plus, nous dit-elle, le fichu a un ornement de dentelle qui allonge sa pointe : il ne faudra pas plus, contrairement à ce que suggérerait l’adolescente propriétaire du fichu. La professeure du jour place l’étoffe sur la table, en détermine le centre grâce à son mètre-ruban et le marque à l’aide de deux épingles placées en croix [voir figure 35 ci-dessous]. Puis, en quelques mouvements assurés, elle forme les 5 plis. Pour cela, elle se place du côté de l’hypoténuse (face à la pointe), et réalise les plis en fronçant le tissu, passant le majeur et l’annulaire dans le creux ainsi formé pour accompagner son mouvement, tandis que l’index ramène l’extrémité au-dessus de l’étoffe. Le tout en prenant bien garde d’aligner parfaitement ses plis les uns au-dessus des autres à mesure qu’elle les constitue. Laurène est admirative de sa rapidité, et, lorsqu’elle le fait remarquer à Cathy, celle-ci répond, laconique : « Ah ! C’est trois ans de règne, trois fois par semaine... »

La démonstration terminée, Laurène m’invite à tenter l’expérience à mon tour, sous sa supervision. Elle mesure mon dos : 36 centimètres. Puis, me dit-elle, il faut s’attaquer au fichu de propreté en premier, en tâchant de faire le plus de plis possibles. Face à ma surprise (je pensais

qu'il fallait 5 plis sur le fichu de propreté, dont 3 visibles)¹⁸⁶ elle me met en garde : « De toute façon, on critiquera toujours ton matériel, certaines te diront que ton fichu, il est trop grand, ou qu'il a trop de plis. Mais si tu les mets bien en escalier [bord à bord en veillant à les rendre tous visibles] ça ira ». Un fois ce premier fichu plissé, nous nous attaquons au « beau » fichu. Cathy nous rejoint pour une visite de contrôle et s'adresse à Laurène :

« Combien elle fait ?

Laurène : - 36

Cathy : - Pas possible.

Laurène : Elle fait 1 mètre 70, quand même.

Cathy, à moi : - Tourne-toi, voir. [*Elle mesure*] 34. Comme ça, tu grapilles un peu, sinon ça fait trop [à plisser], ça économise du travail. [*Elle considère mon fichu*] C'est à repasser, ça !

Laurène : - Oui, elle l'a juste pris comme ça.

Cathy : - Il est beau. »

Cathy tourne les talons et n'entend pas ma réponse, qui précise fièrement qu'il est « de famille ». Laurène rebondit, compatissante : « Ah, si en plus il est ancien ! Vas-y, lance-toi ! » Je repositionne l'épingle à la distance corrigée par Cathy, puis retente le plissage. Laurène m'arrête : nous n'avons pas repéré le milieu. En plus, en voulant faire des plis à l'œil comme Cathy, je n'ai réussi à en faire que quatre, au lieu des cinq règlementaires. Laurène me montre sa technique : il faut en premier lieu croiser deux épingles, d'une couleur qui tranche avec le fichu (« sinon tu les oublie et tu as l'air bête », met en garde Laurène), la première à la hauteur voulue (34 cm de la pointe) et la seconde au centre de la largeur [*voir figure 25*]. Puis, on mesure le tissu restant, pour calculer des plis de taille égale : ici 40 cm, pour 5 plis. Laurène énonce : « Donc on écarte de... » En retrait, Cathy et un groupe de trois jeunes filles assistent à la leçon. « Huit ! » souffle l'une d'entre elles. Laurène rebondit en riant : « une bonne Arlésienne, elle est aussi forte en maths ». Quatre épingles sont placées à 8 centimètres d'écart les unes des autres, en prenant pour point de départ celle qui marque le centre. Puis, il suffit de rabattre les plis un à un, en partant du bord le plus long. On place ses doigts sous l'épingle, qui marque l'arête du pli, en repoussant l'étoffe par en dessous. L'épingle qui marque un pli doit donc se retrouver au-dessus de la suivante : il faut alors la retirer, et fixer le pli ainsi formé aux précédents à l'aide de trois épingles (une au milieu et une à chaque extrémité) qui sont sans cesse déplacées. Ainsi, on est assurée que l'ensemble ne se décale pas au fil des manipulations.

Journal de terrain, 27/04/2018

¹⁸⁶¹⁸⁶ La plupart des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer militent en faveur des cinq plis pour le fichu de dessous, dont trois doivent être absolument visibles. Les deux autres permettraient de "donner de l'ampleur" afin que l'Arlésienne puisse se mouvoir plus aisément.

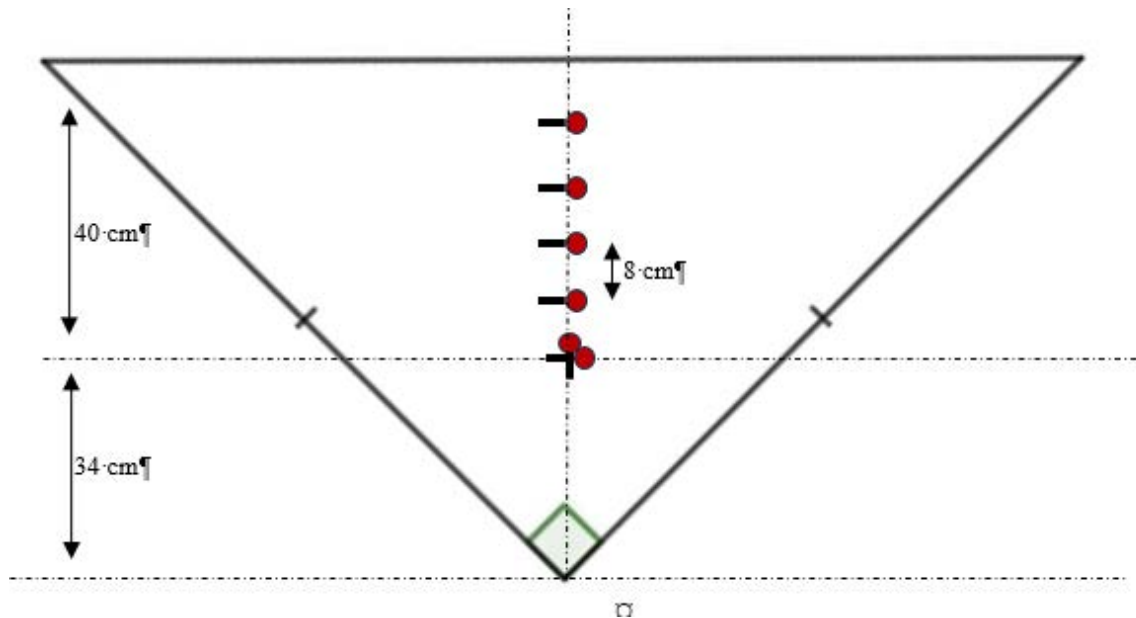


Figure 32 - Placer les épingles-repères – La technique de Laurène

La méthode de Laurène est également enseignée par Violette aux membres de son atelier de couture. Elle a l'avantage d'être simple, de permettre de travailler à plat à son rythme, en fixant chaque nouveau pli au précédent. Violette résumait ainsi le geste à avoir :

Tu ne touches jamais directement le pli. Tu passes à l'intérieur [entre les épingles et les épaisseurs de tissu formées par les plis], tu prends par les côtés et hop ! Tu rabats. Il faut que ce soit aérien [le résultat des plis]. Je déteste quand c'est écrasé.

Entretien, 6/08/2018

Mais les Arlésiennes les plus expérimentées, comme Lydie Niel, ne s'embarrassent pas de toutes ces mesures et formalités. S'il est essentiel, avant de commencer, de repérer le milieu de son fichu (horizontal) et la hauteur finale souhaitée, les plis à former s'estiment à l'aide des doigts, qu'elle place sur le tissu pour s'assurer de la largeur souhaitée [figures 33 et 34]. Lydie Niel est venue présenter le costume du pays d'Arles à Toulouse dans le cadre d'une journée d'étude sur les patrimoines textiles¹⁸⁷. Ravie par cette sollicitation qui confirmait son statut d'experte du costume régional, Lydie Niel a monté trois costumes différents en vue de cette journée : un qu'elle souhaitait porter et deux destinés à être présentés sur mannequins. Elle a monté ces trois costumes dans ma salle à manger, faisant preuve d'une véritable virtuosité au contact des tulles, cotons et soies qui l'avaient accompagnée dans son voyage. En une matinée, les trois costumes ont ainsi été montés, prêts à être exposés. Les photographies ci-dessous [figures 33 à 37] donnent un aperçu des différentes étapes du plissage.

¹⁸⁷ « Le PCI lui va comme un gant. Réflexions sur la valeur patrimoniale et identitaire du vêtement », 7/06/2023, UT2J, LISST-Cas.



Figure 33- Mesurer la pointe



Figure 34- Mesurer le premier pli



Figure 35 - Former les premiers plis



Figure 36- Derniers plis



Figure 38- Fixer les plis



Figure 37- Donner du volume

Une fois les deux fichus plissés, l'Arlésienne s'attache à former "le bénitier". Il s'agit de glisser un petit carton à l'intérieur du troisième pli du fichu de propreté pour créer un dégagement au niveau de la nuque, "juste la place pour y laisser un baiser" comme le disait Lydie Niel [voir figure 39 et 40 ci-dessous]. Ce carton est de taille variable : en général de 4 à 5 centimètres de long pour 2 à 3 centimètres de large, il est glissé par en-dessous et maintenu par deux épingles, placées sur le "beau" fichu.



Figure 40 - Le bénitier : les deux fichus sont en place



Figure 39 - Le bénitier sur fichu de propreté

Le costume peut dès lors commencer à être monté sur le mannequin, qui est toujours adapté à la taille de sa propriétaire. En premier lieu, il faut placer l'èse*, sur laquelle l'Arlésienne fixe chaque élément à l'aide d'épingles. Le devant d'estomac est d'abord positionné sur la poitrine, en prenant bien garde à le placer ni trop haut, car il donnerait l'impression d'étouffer sa propriétaire, ni trop bas, au risque de laisser voir la casaque* ou de faire un trop grand décolleté. Si le tulle brodé est trop transparent, on le double d'un tissu fin de la même teinte, ou, comme Lydie Niel, on peut avoir recours à un mouchoir plié pour l'adapter à sa forme [figure 41 ci-dessous]. Quatre épingles, chacune à une extrémité, sont suffisantes pour fixer son devant d'estomac. La guimpe est ensuite placée [figure 42]. Il s'agit d'un empiècement qui, suivant le col de l'èse*, le masque complètement, ne laissant apparaître, dépassant des fichus, que ses seuls ornements de dentelle ou de broderie anglaise. Ainsi, sa structure doit être entièrement dissimulée, mais sans pour autant venir trop "lécher" la nuque à l'arrière, pour reprendre l'expression de Lydie Niel. Là encore, tout l'enjeu, pour l'Arlésienne, est d'identifier les proportions adaptées à sa morphologie (longueur du cou, position des épaules...) afin de s'assurer d'obtenir le résultat le plus esthétique possible. Lorsque le fichu est fin ou ajouré, l'empiècement arrière de la guimpe est rabattu et replié au maximum pour qu'on ne puisse pas l'apercevoir par jeu de transparence.



Figure 41 - Le devant-d'estomac



Figure 42 - La guimpe est positionnée



Figure 43 - Ajustement de la guimpe à l'arrière



Figure 44 - Pose du fichu de propreté



Figure 45 - Lydie ajuste le fichu de propreté



Figure 46 - Les épingles sont placées sous les plis



Figure 47 - Le fichu de propreté est fixé



Figure 48 - Ajustement des plis du fichu



Figure 49 - Ajuster les plis des deux fichus



Figure 50 - Reforme les plis



Figure 51 - Former la "pelote"



Figure 52 - Les épingles sont en place

La guimpe est fixée à l'aide d'épingles : 6 à l'avant [visibles figure 42, en miroir sur les épaules, la poitrine et la taille] et deux dans la nuque [figure 43]. Celles-ci sont à tête blanche, afin de demeurer les plus discrètes possibles. Dès lors, l'Arlésienne peut s'attacher à positionner ses fichus, le fichu de propreté en premier. Il s'agit de fixer d'abord l'arrière [au niveau du bénitier, figure 44] en fichant les épingles dans le tissu de la casaque*. Une fois que le fichu est solidement placé, il est alors possible d'ajuster ses plis, d'abord sur les épaules, la poitrine, puis en travaillant de face ceux qui encadrent la chapelle. Cette étape est la plus délicate, puisque l'enjeu est d'obtenir le résultat le plus symétrique possible, là encore en trouvant l'équilibre idéal [figure 45]. En effet, le fichu ne doit pas être trop tiré pour laisser suffisamment d'ampleur de mouvement : cette qualité est reconnaissable au léger arrondi qui forment les plis autour de la poitrine, plutôt qu'un V qui serait trop rigide et plongeant. Toutefois, les plis doivent être tous bien positionnés les uns par rapport aux autres, formant "l'escalier" évoqué plus haut par Laurène : les premiers plis du fichu de propreté sont les plus près de la guimpe, tandis que les autres s'en éloignent peu à peu. L'idéal, pour le fichu de propreté, est de le fixer par 3 épingles : 2 en miroir au-dessus de la poitrine, fixées sous le dernier pli [figures 46 et 47], et la dernière au niveau de la jupe, à la jonction des deux pans. Dans le dos, une ligne de 3 épingles (une sur chaque épaule et une au milieu) vient fixer le fichu replié, tandis qu'une quatrième, au-dessus et au centre, assure la jonction avec la guimpe [figure 53 ci-dessous]. Violette résumait par ces mots l'intérêt du mannequin plutôt qu'une modèle de chair et d'os : "au moins, elle ne se plaint pas". En effet, placer les épingles n'est pas une sinécure et le risque de se piquer suite à un geste malheureux bien présent :

Violette se saisit du fichu de tulle qu'elle entend à présent mettre en place. Pour commencer, elle fixe le dos : une épingle face à l'épingle du centre de la tarlatane, provisoire et à la tête colorée. Puis elle se saisit d'une épingle à tête de nacre qu'elle place dans le milieu du dos, afin de fixer la pointe bien au centre des reins. Celle-ci restera en place. Deux autres épingles de nacre viennent de part et d'autre du carton, sous la tarlatane, qui forme le bénitier [comme celles visibles figure 52 ci-dessus]. Une fois cette partie du fichu fixée, Violette tourne son mannequin et les affaires sérieuses commencent. Elle souffle, l'air grave : « Et c'est là que les athéniens s'atteignirent ». Armée de son aiguille à tricoter, Violette s'attache à positionner et guider ses plis pour obtenir l'équilibre idéal. Une fois ses plis en place, elle ajoute deux épingles de nacre sur les épaules (pour les fameuses « ailes de papillon ») tandis que deux autres maintiennent, à la taille, les deux pans qui seront glissés dans la jupe [figure 54 ci-dessous].

Journal de terrain, 6/08/2018

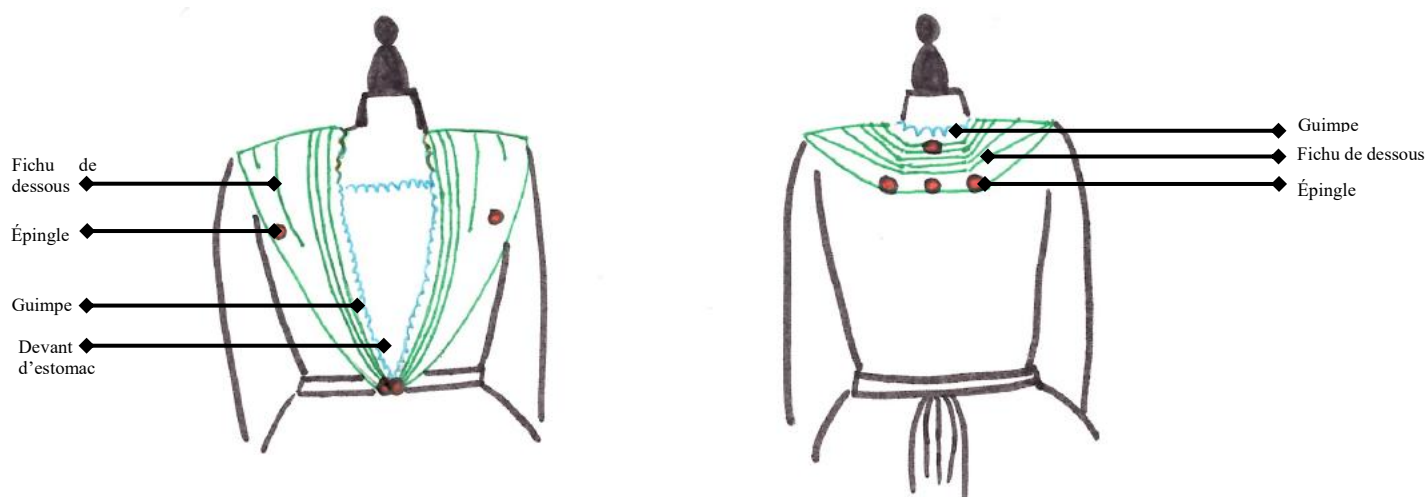


Figure 53 - Le fichu de dessous et ses épingles

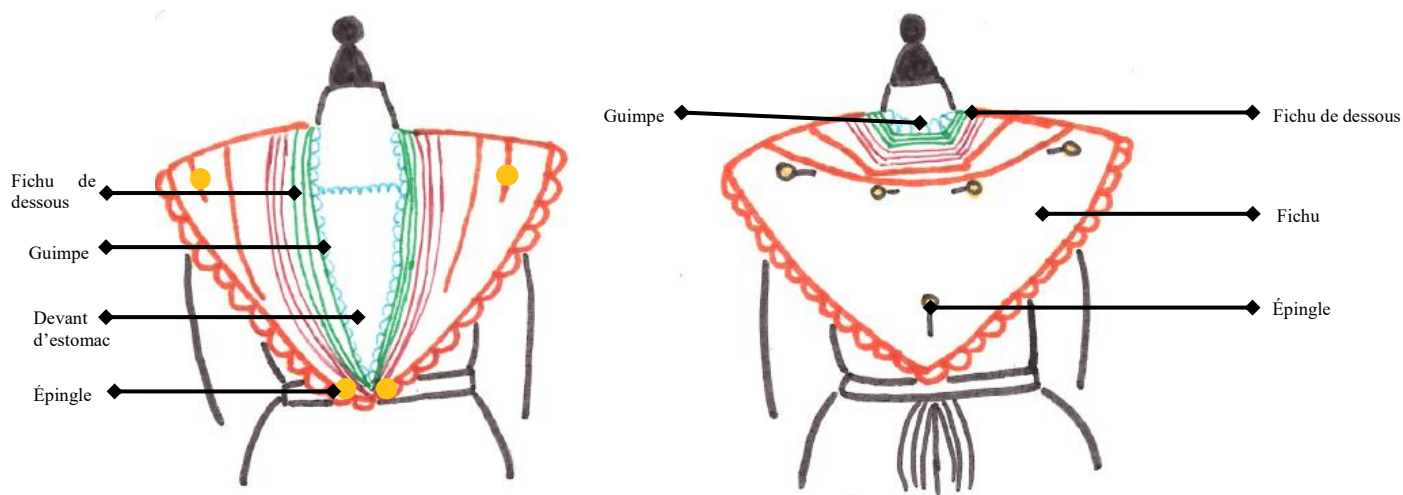


Figure 54 - Le fichu et ses épingles visibles

Lorsque le costume est entièrement monté et que le résultat est jugé satisfaisant par sa propriétaire, celle-ci s'attache à ôter les épingles qui maintiennent la partie gauche de la chapelle et de la guimpe. L'idée est de que tous les éléments restent solidaires et en place, mais que l'on puisse néanmoins accéder à l'ouverture de l'èse* (qui ferme dans la majeure partie des cas par des crochets). Ainsi, l'Arlésienne pourra la revêtir tout en ayant la plupart des épingles posées : elle n'aura qu'un seul côté à réajuster [figure 55 ci-dessous].



Figure 55- Un costume attend d'être enfilé. 21/04/2016

S'habiller, nous avons pu le voir grâce à cette description, nécessite un savoir-faire. Certaines Arlésiennes qui ne se costumant qu'une fois par an, comme pour la fête de leur village, peuvent solliciter une habilleuse qui possède les compétences requises. Cécile, par exemple, en a fait son métier après avoir été coiffeuse de nombreuses années. D'autres feront appel à des proches, membres de la famille, amies ou connaissances d'un groupe de couture. Dans tous les cas, revêtir le costume constitue la dernière étape avant de pouvoir s'exposer aux yeux de la communauté. Aussi, l'ajustement des différents éléments, la mise en place des épingles pour s'assurer de leur maintien tout au long de la journée présente une importance particulière aux yeux des Arlésiennes. Véritable point final de la préparation, celui-ci révèle l'étendue du travail accompli et le met en valeur. Car, comme me le disait Nicole Niel, un beau costume ne fait pas une belle Arlésienne : encore faut-il savoir le porter.

Bâtir son image

Que nous apprend cette description de l'agencement des pièces du costume, en plus de nous offrir un aperçu des points d'attention présentés comme indérogeables pour une Arlésienne scrupuleuse ? Tout d'abord, il faut noter qu'il s'agit du portrait d'une situation

typique : il existe de nombreuses variations possibles selon les effets recherchés. Ainsi, une Arlésienne peut adapter la norme à sa silhouette, remontant un élément pour qu'il soit plus à son goût, pour se donner un "style", ou pour ajouter une inspiration personnelle. Un plissage plus conséquent, porté avec un ruban placé plus en arrière qu'à l'accoutumée, pourra par exemple évoquer un costume dit de "transition", c'est-à-dire à cheval entre le Léo Lelée en vogue au début du XIX^e siècle et la mode de la fin du XVIII^e. La technicisation récente du costume, soulevée par l'ethnologue américaine Jennifer L. Michael et regrettée par certaines Arlésiennes qui se costumaient plus librement selon elles avant les années 1970 [1995, 1998] se retrouve dans l'art de revêtir le costume. Ainsi, Nicole Niel me confiait qu'il était possible d'identifier les Arlésiennes les plus à l'aise avec leur costume en fonction du nombre d'épingles utilisées pour le maintenir, un nombre trop important étant le signe d'un manque d'habitude, d'habileté ou encore de compréhension de sa "logique". Ici encore, la maîtrise de gestes techniques participe à positionner l'Arlésienne dans un réseau de savoirs plus large, où l'art de plisser un fichu témoigne de sa connaissance de l'objet patrimonial et de son application à en restituer la forme idoine. Mais il y a plus. L'art de porter et d'ajuster son costume est un travail de *composition de soi*, nous le disions plus haut¹⁸⁸, mais il nous dit également quelque chose de la façon dont nos contemporaines conçoivent leur relation aux pratiques esthétiques et, plus largement, au « féminin ».

Je reprendrai ici la définition de Judith Butler de la « féminité », que cette dernière décrit comme une performance, c'est-à-dire une série d'actes, de comportements et de modes de présentations de soi qui découlent des normes de genre tout en participant à leur actualisation et à leur diffusion. L'autrice souligne la place centrale du corps dans l'*interprétation* des normes de genre. Le corps apparaît ainsi comme l'arène privilégiée de l'intégration, de l'actualisation et de la diffusion de ces normes, à travers le travail de l'apparence, des modalités d'apparition ou encore des gestes, attitudes ou comportements adoptés. Or, c'est aussi cette étroite association entre corps et normes du « féminin », à la fois lieu, véhicule et support de cette interprétation, qui la rend difficile à penser pour les sciences humaines.

Dans nos imaginaires, le « féminin » est habituellement associé à des caractéristiques naturalisées, à une catégorie biologique qui serait étroitement liée à « la femme », c'est-à-dire une identité artificiellement présentée comme homogène. C'est cette unification du sujet féminin, qui est en vérité une réduction faisant fi notamment des conditions d'existence

¹⁸⁸ Voir Chapitre 1 « 3. Porter son patrimoine » en page 93.

(empêchant de fait de penser conjointement genre, classe et race) qui est en particulier avancée [Butler, 2006 : 78-83]. Monique Wittig, de son côté, a critiqué cette réduction qu'opèrent « le féminin » et la « féminité », des constructions patriarcales et hétérosexuelles qui participent à maintenir les femmes dans une position de subordination. Elle écrit ici, à propos de « l'écriture féminine » :

« C'est amalgamer donc une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. La-femme ne peut pas être associée avec écriture parce que la-femme est une "formation imaginaire" et pas une réalité concrète, elle est cette vieille marque au fer rouge maintenant brandie comme un oripeau retrouvé et conquis de haute lutte. "Écriture féminine" est la métaphore naturalisante du fait politique brutal de la domination des femmes et comme telle grossit l'appareil sous lequel s'avance la "féminité" : Différence, Spécificité, Corps/Femelle/Nature. » [Wittig, 2001 : 113]

Pour éviter cet écueil, il a paru nécessaire de privilégier une approche relationnelle pour penser non plus *le* « genre », trop communément associé, comme le dénonçait Joann Scott, aux « femmes » [1988 : 31], mais de penser les rapports entre les sexes dans leurs contextes historiques et culturels en s'attachant à comprendre comment le genre construit les rapports sociaux, et notamment de domination [Perrot, 1981 ; Thébaud, 2007]. Pourtant, ces efforts pour resituer l'histoire du genre, lui donner sa force d'analyse politique et mettre en lumière son caractère construit et situé ne sont pas toujours partagés. Ainsi, en 2024, l'historien Stanis Perez publiait *Le corps des femmes. Mille ans de fantasmes et de violences* tout en regrettant, en conclusion de cet ouvrage, que le « féminisme à la mode » se limite à un « discours purement victimaire » qui, de surcroît, participerait à « culpabiliser les femmes qui aiment les hommes et qui veulent des enfants » [2024 : 325-326]. Que l'on puisse, à la fin d'une étude sur les représentations des corps féminins à travers une période historique si étendue, rabattre finalement les femmes à une sexualité hétéronormative et à leur potentiel reproductif nous informe sur la puissance de nos représentations et le danger majeur qu'elles représentent pour les sciences humaines et sociales.

C'est donc sur ce rapport entre les représentations des Arlésiennes contemporaines et leurs pratiques esthétiques que je centrerai ici mon propos. Il s'agira de se demander, en considérant l'art de la parure et de l'habillement comme une « mise en ordre du corps », pour reprendre l'expression de l'historienne Florence Gherchanoc [2012 : 30], ce que le port du

costume fait aux Arlésiennes et inversement. Plus concrètement, l'on pourra se demander si porter un costume du siècle précédent et le donner à voir aujourd'hui dans un contexte *extra-ordinaire* a une incidence sur les représentations que les Arlésiennes se font du « féminin », en prenant pour point de départ leur corps vécu, considéré comme lieu de subjectivité et d'expérience. Cette approche nous permettra ainsi de considérer les façons que ces femmes ont d'habiter leurs corps, en prenant soin, sans masquer les effets de domination et les constructions sociales dont ceux-ci font l'objet, de rendre compte de leurs appropriations singulières et des représentations multiples qui se donnent à voir dans les récits et les façons de faire.

En premier lieu, il faut garder en mémoire que le costume du pays d'Arles n'est pas un vêtement comme les autres pour les Arlésiennes : ses modes d'exhibitions, son importance dans l'imagerie provençale nous sont désormais familières. *L'Arlésienne* en costume est ainsi, et avant toute chose, une icône féminine et régionale. Demoiselle d'honneur de 2008 à 2011, Élodie Bretagne confiait à Florie Martel ce qui représentait le mieux la Provence selon elle :

L'Arlésienne, le taureau, la Camargue.

Florie Martel : - Et le rôle de l'homme dans tout ça ?

Élodie Bretagne : - Nous supporter. L'homme, aujourd'hui, il n'a pas beaucoup de place.¹⁸⁹

Le costume d'Arles ne devient emblème que lorsqu'il prend place sur le corps de sa propriétaire, donnant ainsi naissance à la figure idéale de *L'Arlésienne*. Mais, avant de pouvoir incarner l'identité régionale et la donner à voir, il s'agit de le revêtir. Aussi, je propose de considérer ce moment de l'habillage comme un moment de bascule. De l'ombre à la lumière, d'abord, passant de l'intimité du domicile ou de l'entre-soi à l'exposition au cours d'un défilé, mais aussi du personnel au collectif, en devenant soi-même une incarnation, un emblème du patrimoine local qui constitue également une interprétation singulière du « féminin ». Impossible de penser ce double basculement sans prendre en compte sa dimension genrée : revêtir le costume, c'est faire *l'expérience par le corps* du patrimoine. Un corps que l'on pare, que l'on augmente (jupons, faux-cul), que l'on contient (corset), bref que l'on travaille pour le donner à voir. Un corps présenté comme « féminin » qui, après le travail nécessaire, devient une icône collective.

Comme le disait Monique Wittig, le genre s'insinue dans chaque forme de discours, construisant des catégories universelles et totalisantes qui reposent sur la dichotomie masculin-féminin. Ces catégories donnent l'illusion du naturel en même temps qu'elles investissent les corps, les gestes, les façon « d'être-femme » ou « d'être-homme » [Wittig, 1980 : 50]. Dans le

¹⁸⁹ « Élodie Bretagne, demoiselle d'honneur de Caroline Serre fait part de ses impressions quelques mois après son élection ». Arles, 14/10/08, Florie Martel pour le Museon Arlaten, PV-08-10-14.

cas du costume, la question du corps comme lieu d'une certaine interprétation du « féminin » n'est pas évoquée spontanément, même si les Arlésiennes le reconnaissent volontiers lorsque la question leur est posée. Élodie Bretagne disait encore, cette fois à propos de l'évolution du costume et de ses normes :

On [les membres du règne] représente le costume mais on représente aussi la femme, dans la vie quotidienne, dans le costume. Donc je pense qu'en ce sens, ça [les codes du costume] a évolué.¹⁹⁰

Le corps habillé est un corps en représentation qui ne s'apparente guère au corps "civil"*, comme le disent les Arlésiennes. Cependant, les représentations contemporaines du « féminin » viennent renouveler les façons de penser le costume et de le porter. Le port du corset en est un exemple frappant : si aujourd'hui – et plus qu'hier – il est désigné comme nécessaire pour construire une "silhouette", toutes les Arlésiennes ne partagent pas cet engouement.

Dissimulé sous la casaque*, la chapelle et les fichus, il est peu probable que le public qui se masse habituellement aux abords des défilés s'en inquiète outre-mesure. Pourtant, celui-ci est au cœur d'un débat chez les Arlésiennes, qui oppose majoritairement les plus jeunes aux plus anciennes – à quelques exceptions près. En effet, la réintroduction du corset dans les garde-robes arlésiennes est un phénomène très récent – datant d'une vingtaine d'années, tout au plus. Certaines, comme Garance, 50 ans, valorisent ce vêtement qui garantit le bon travail de "la ligne" : l'Arlésienne doit être pensée en termes de structure globale, de courbes qu'il s'agit de "travailler". Le corps est perçu comme une base qu'il faut façonner pour qu'il corresponde à la représentation idéale de l'Arlésienne, qui n'est pas une affaire de tour de taille, mais plutôt de proportions. Chaque partie du corps doit alors être maîtrisée, augmentée ou contenue, pour créer une construction d'ensemble. Ainsi, certaines peuvent être impossibles à reconnaître sitôt le costume enlevé : comme le disait si élégamment Emmanuelle, 59 ans, ôter ses vêtements peut s'apparenter parfois à "démouler le flan", ce qui selon elle pourrait susciter le désarroi de l'époux ainsi trompé.

Ce travail de la ligne, certaines, comme Violette, 63 ans, ou Aline, 72 ans, le regrettaient amèrement. Pour Violette, il s'agirait tout bonnement d'un objet de souffrance, qui contraint, limite les mouvements et enferme : "les anciennes se sont battues pour s'en débarrasser, on ne va pas le remettre !". Elle me disait ne pas comprendre cette appétence des plus jeunes pour le corset et refusait catégoriquement d'en porter ou d'en faire la promotion. Aline était plus modérée : elle approuvait cette nécessité de la "ligne", du corps contenu, dessiné et maintenu,

¹⁹⁰ « Élodie Bretagne, demoiselle d'honneur de Caroline Serre fait part de ses impressions quelques mois après son élection ». Arles, 14/10/08, Florie Martel pour le Museon Arlaten, PV-08-10-14.

mais regrettait les multiples malaises qui découleraient de son port mal maîtrisé. L'été, selon elle, de nombreuses jeunes souffriraient de la chaleur et suffoqueraient du fait d'un corset trop serré. Ces malaises sont commentés par les Arlésiennes et alimentent le débat autour des corsets, comme le révèle cette conversation entre Violette et Marie-Laure (64 ans) :

Marie-Laure : - Après c'est vrai qu'en costume de soie, ça te soulage, il faut te tenir droite tout le jour : pour avoir de l'allure, c'est bien.

Violette : - Mais regarde Mandy¹⁹¹, pour l'assemblée de la Nation Gardianne, quand elle a fait son discours. Trois fois, elle a fait un malaise ! Elle a dû s'arrêter, et à chaque fois elle allait aux toilettes pour desserrer son corset.

Marie-Laure : - Moi, ça, je ne comprends pas, je ne pourrais pas...

Journal de terrain, 28/05/2018

Les discussions à ce propos sont fréquentes et illustrent, pour certaines des Arlésiennes qui les mentionnent, l'absence de bon sens des jeunes filles qui se lanceraient tête baissée dans des tendances nouvelles quitte à renoncer à respirer le temps d'un défilé. Pour Aline, il s'agirait de la preuve que les jeunes ne savent pas s'y prendre : trop serrer son corset au point de ne pas être capable de le supporter serait le signe d'un manque de compréhension de l'intérêt de l'objet, qui n'aurait pas vocation de diminuer le tour de taille. Pourtant, selon elle, il serait nécessaire de sculpter son corps et de travailler ses courbes : la poitrine, les hanches et la chute de reins doivent être construits de concert pour produire une image d'ensemble. Mais, pour d'autres, le corset ajouterait bien trop à l'inconfort du costume, ce qui légitimerait son abandon. Ne pas pouvoir s'adosser lorsqu'elles sont assises à causes des épingles qui maintiennent le fichu, la chaleur, les chaussures qui serrent, le poids des jupons seraient, pour elles, des maux déjà bien suffisants. Pourtant, malgré leurs avertissements, le corset tend à s'imposer comme une nouvelle norme.

L'objectif ne serait pas de paraître plus mince : ce critère de beauté n'est pas le plus valorisé dans le costume. "L'Arlésienne, il faut qu'elle ait des formes" me rappelait ainsi Andrée, mais ces formes semblent néanmoins devoir être réparties et maîtrisées, tandis que certaines jeunes filles sont pourtant désignées comme ayant un poids excessif. Il existerait donc bien une norme en matière de tour de taille, des injonctions du beauté à destinations des Arlésiennes, mais elles ne sont simplement pas tout à fait les mêmes que dans les représentations ordinaires. Garance, elle, me faisait remarquer que le corset peut parfois augmenter légèrement la taille, puisqu'il ajoute une épaisseur de vêtement. Il s'agirait donc plutôt d'équilibrer son corps, de jouer avec ses proportions et d'en répartir les formes. Et,

¹⁹¹ Mandy Graillon est la XXII^{ème} Reine d'Arles, elle a régné entre 2014 et 2017.

surtout, comme le reconnaissaient Violette et Marie-Laure, il faut s'assurer une allure, un maintien, une posture qui n'est pas celle du quotidien et que le corset aiderait à adopter. Se corseter, ce serait se construire un *mode d'apparaître* qui n'est pas comparable à ceux qu'elles expérimentent en civil* et qu'elles imaginent comme ayant été une norme le siècle précédent. Mais c'est aussi transformer leur corps, de façon temporaire : Emmanuelle me parlait ainsi de renforcer ses "atouts" et de masquer ses "défauts". Associé aux jupons et au faux-cul, il donne naissance à une nouvelle silhouette, qu'il s'agit d'apprivoiser pour pouvoir la mettre en valeur. Ainsi, avoir une faible poitrine, ou une taille trop peu marquée, n'est guère un problème : le costume, par les multiples possibilités de recouvrement, de contrainte et d'amplification permet de donner le change. Le corps est alors pleinement engagé dans le costume : il se transforme lui-même, et apparaît comme une simple base à modeler pour bâtir une image plus large, qu'il s'agit, comme le suggérait Nicole Niel, d'*habiter*. Le corps, en ce sens, apparaît comme une ressource à travailler, une « entité infiniment perfectible », une « nature à maîtriser » qui s'inscrit pleinement dans les représentations modernes du corps féminin comme le relève la sociologue Rossella Ghigi [2004].

Ainsi, le 24 juin 2018, un expert local du costume faisait sur les réseaux sociaux une "piqûre de rappel" selon ses termes : "il est impossible de réussir sa silhouette sans y construire les fondations !". Les réactions et commentaires suite à cette publication sont éclairantes : trois hommes (deux couturiers et un habilleur d'Arlésienne) sont intervenus pour donner leur assentiment et abonder dans le sens du premier. Mais deux Arlésiennes expérimentées (dont une ancienne Reine d'Arles) se sont immédiatement élevées contre cette affirmation : risque d'étouffement, inconfort, "nouvelle mode" étaient leurs trois principaux arguments. Si les arrière-grands-mères ne portaient pas le corset, pourquoi s'en embarrasser ? Il était davantage décrit de leur côté comme un limitateur, qui "fige" et empêche de "vivre le costume". Nous ne nous arrêterons pas ici sur la suite du débat, très fourni, ni le contenu des arguments historiques qui ont été exposés par le jeune expert local en réponse à ces deux dames. En effet, il ne s'agit pas de savoir si le port du corset serait légitime ou non en vue d'élaborer une norme patrimoniale, mais plutôt de nous intéresser aux discours des Arlésiennes à son propos.

Le corps apparaît comme une ressource pour atteindre une représentation idéale, au prix d'un travail esthétique normé et établi par les érudites. Mais, comme nous le montrent les débats autour du corset, ce travail d'embellissement et de mise en forme du corps est sous-tendu par des considérations qui dépassent largement le seul cadre de la norme historique. Car pour les opposantes au corset, la question n'est pas de savoir si le corset a été effectivement porté par

les Arlésiennes du temps où il était un vêtement, mais plutôt de pouvoir, à la suite de leurs aïeules, en perpétuer l'abandon. Or, si le corset apparaît comme le point-limite de la volonté de reproduction à l'identique – ou du moins sans remise en question – c'est que cet objet incarne et symbolise très efficacement la contrainte du corps des femmes, leur entrave physique et morale ainsi que, *in fine*, leur soumission, la libération des corps étant associée dans leurs représentations à la libération morale de leurs aïeules. Marque emblématique de la différenciation sexuée des apparences, il n'est guère étonnant de constater, en France, que le retour du corset dans la mode féminine coïncide effectivement avec l'avènement du Code civil napoléonien, qui renforce la domination masculine [Perrot, 1981 ; Beauvalet-Boutouyrie et Berthiaud, 2016 ; Bard, 2019]. Ce regard posé par certaines Arlésiennes sur le corset rejoint, sans le savoir, un mouvement critique qui trouve ses racines bien avant les mouvements féministes modernes. En 1792 Mary Wollstonecraft écrivait ainsi :

« Endoctrinées dès leur enfance à croire que la beauté est le sceptre de la femme, leur esprit prend la forme de leur corps et, enfermé dans cette cage dorée, ne cherche qu'à décorer sa prison » [cité dans Ghigi, 2021 : 87]

Comme le relève Rossella Ghigi, la beauté et les techniques d'embellissement de soi sont étroitement associées au féminin et plus particulièrement à un féminin « décoratif » et dominé [2021]. La beauté serait le signe mais aussi un levier de cette domination, en réduisant les activités, compétences et intérêts des femmes à ce seul objectif. Cette vision critique de la beauté et du travail de l'apparence se retrouve aujourd'hui chez nombre de nos contemporaines. Céline Perrin et Natacha Chetcuti ont interrogé des femmes homosexuelles à propos de leurs représentations de différentes formes de présentation de soi. Leur point de vue est intéressant dans notre argumentaire, car les femmes interrogées apparaissent être de fines observatrices des catégories produites par le système de genre, qu'elles s'approprient ou détournent : l'apparence est clairement identifiée comme un enjeu, représentant un moyen de déployer leurs interprétations de ces normes, voire leur refus de la conception dominante du féminin dans notre société. Perrin et Chetcuti dégagent des « figures », c'est-à-dire des stéréotypes qui n'ont pas de caractérisation précise mais qui renvoient toutes à des conceptions identitaires adossées à des représentations genrées. L'hexis corporelle, les vêtements, la parure, le maquillage (ou son absence) sont décrits en termes de « féminin » et de « masculin », selon une forme de gradation. Le pôle féminin est décrit par les femmes consultées comme « fortement dominé », signe de la disponibilité sexuelle à destination des hommes mais il n'est pourtant que très rapidement qualifié « comme si le terme “féminin” suffisait à rendre compte ce qu'il désigne » [Perrin et

Chetcuti, 2002]. L’habillement considéré comme « féminin », le choix de puiser dans l’un ou l’autre des registres de genre – ou les deux – est bien souvent interprété par le prisme du regard masculin et de ses fantasmes : séduction, disponibilité, voire orientation sexuelle [Bard, 2021].

Le corset remet en question le travail esthétique dans la communauté arlésienne parce qu’il incarne un cas limite des moyens mis en œuvre pour permettre la reproduction à l’identique de la silhouette de leurs aïeules. L’entrave et la douleur physique associées à l’objet créent une dissonance avec leurs propres représentations du costume, qui m’a été décrit au contraire comme une source d’épanouissement, de confiance, permettant de se sentir “forte” selon les mots de Garance. Source revendiquée de pouvoir, l’embellissement de soi généré par le costume est aussi décrit comme le résultat d’un travail, adossé à des compétences techniques et à un savoir-faire reconnu. La beauté de l’Arlésienne est mobilisée par celles qui la cultivent en des termes qui s’éloignent, a priori, du registre habituel de la beauté féminine et dont le corset incarnerait le cas-limite. L’histoire de ce dessous, de sa création à son abandon, est pourtant bien plus complexe qu’il n’y paraît, témoignant de l’étroite intrication entre les vêtements et les représentations d’une époque. Ainsi, c’est au début du XVI^e siècle que les historiens et historiennes relèvent l’apparition de nouveaux dessous dans le vestiaire féminin, dont le « corps piqué », une « pièce de vêtement rigide qui couvre le buste et dont le rembourrage est maintenu par des lignes de surpiqûre » portée sur la chemise [Bruna et Demey, 2018 : 94]. Cette première forme de contention du buste féminin semble répandue parmi la noblesse européenne, touchant même les petites filles. Les baleines font leur apparition à la fin du siècle, tandis que le « corps de cotte », comme on l’appelle alors, peut être doublé de toile forte ou de carton pour le rigidifier et le maintenir en forme [*Ibid.* :134]. Les jupes et les manches sont elles aussi sujettes à des modifications, rembourrées des crin ou de jonc pour gagner de l’ampleur. Les vêtements masculins se rigidifient également sur le haut du corps, à l’aide de carton ou de toiles, tandis que, en bas, les trouses ou les chausses sont gonflées. Ces pratiques aristocratiques soulignent l’importance du maintien du corps et de la répartition des volumes, qui garantissent une allure : les vêtements contiennent la silhouette et déterminent une certaine gamme de mouvements et d’attitudes, tout en interdisant d’autres. Le corps se géométrise au XVI^e siècle, il se fait matière à un véritable travail de redéfinition où il s’agit de répartir les volumes et les lignes, un travail dont le corps féminin est le premier objet, mais dont le corps masculin n’est pas tout à fait exclu. Au XVIII^e siècle, le « corps » gagne encore en efficacité :

« Le corps à baleines – ou corps baleiné – est constitué d'un réseau serré de plusieurs dizaines de fanon de baleine, maintenus entre deux piqûres entre l'étoffe de dessus et celle de la doublure. Les fanons assurent la rigidité du dessous, renforcée par un busc : une longue baguette de métal, de bois ou d'ivoire, légèrement concave, que l'on glisse dans un étroit fourreau aménagé sur le devant du corps. Un laçage dans le dos permet d'ajuster le corps au plus près du buste. [...] Plus ou moins contraignants, tous les corps à baleines servent à exercer une pression sur la taille pour l'affiner au possible et hisser la poitrine à la lisière de l'encolure de façon à obtenir, comme on disait alors, "belle taille et gorge haute". » [*Ibid.* : : 216]

Cette description nous donne une idée du rôle et de l'ampleur de ce dispositif dans l'élaboration d'un maintien et la redéfinition du buste féminin. Aussi le « corps » du XVIII^e siècle contient étroitement le buste et assure un maintien particulièrement étroit. Il existe par exemple des corps dédiés à l'équitation, obligeant les femmes à changer de dessous pour pouvoir monter : preuve du caractère limitant du dispositif, mais aussi de la nécessité à le conserver dans tous les pans de la vie sociale. Les Lumières critiquent cependant abondamment l'objet, réclament une libération des silhouettes et un retour à la « nature ». Mais le corset demeure au XIX^e tout en se modifiant légèrement : les seins sont « portés » plus bas, par exemple [*Ibid.* : 255]. Mais c'est au début du XX^e siècle que le corset vit son principal bouleversement, incarné en la personne de Paul Poiret qui promet une transformation radicale en le jetant « carrément aux orties » [cité dans *Ibid.* : :310]. Le couturier promet de « libérer la femme » en laissant s'exprimer la beauté de sa taille naturelle. Poiret s'autoproclamait « celui qui fit chavirer le vaisseau de l'emprisonnement de la femme » [*Ibid.* : 312], mais il faut remarquer qu'il n'est pas le seul à concevoir des robes destinées à être portées sans corset. Des couturières comme Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, les sœurs Callot ou encore Jeanne Margaine-Lacroix sont du même avis. Pourtant, les corps idéaux prônés par les couturiers et couturières se révèlent inaccessibles pour leurs contemporaines, donnant alors naissance à une invention déroutante : les « corsets pour les robes sans corsets », présenté comme plus légers et confortables [*Ibid.* : 314-315]. Rejeté, le corset est donc bien loin de disparaître, les années 1920 voyant apparaître des « ceintures de hanche » et des « gaines » qui descendent dans un premier temps du nombril aux genoux, afin d'adapter les morphologies à l'idéal de la garçonne. Dix ans plus tard, la gaine remonte et enserre la taille. Dans les années 1945, c'est la guêpière qui apparaît, combinant soutien-gorge, bustier et gaine, imaginée par Marcel Rochas. Christian Dior l'utilise pour

dessiner les attributs idéaux de la féminité, marquant une taille fine, une poitrine haute et des hanches « épanouies » [*Ibid.* : 388]. De plus, la valorisation de la minceur féminine, qui se déploie pleinement au XX^e siècle, entraîne une autre forme de maintien du corps alors que, dans les années 1960, les dénonciations du corset comme symbole des diktats de la mode se multiplient. En effet, l'historienne de l'art et conservatrice du patrimoine Marie Barras relève que :

« Les muscles sont le moyen d'obtenir une silhouette de rêve, nouveaux corsets de l'ère contemporaine. Les baleines de métal ont été remplacées par les injonctions aux régimes, à l'exercice physique ou à la chirurgie esthétique. Aujourd'hui, le corset est désormais mental, internalisé par une société submergée d'images de corps irréalistes où les silhouettes sont retouchées par traitement numérique: impossible de l'atteindre sans le soutien d'un corset. Il n'en demeure pas moins que les designers se le réapproprient et le subvertissent avec inventivité, de la féminité provocante par Jean-Paul Gaultier à l'icône punk par Vivienne Westwood. » [Barras, 2021]

Le corset a laissé place, de nos jours, au soutien-gorge. Mais cet objet n'est pas neutre non-plus, apparaissant comme un « objet de genre piégé : quand il s'interprète en passeur, intermédiaire entre le corps sexué et le corps paré, il fonde le genre féminin en nature. » [Zazzo, 2012].

Aussi, s'il est fort probable que des Arlésiennes du XIX^e siècle aient porté le corset, il est aussi tout à fait possible que d'autres l'aient délaissé au vu des réticences observées au niveau national. Rien n'indique que celui-ci revêtait un caractère obligatoire, et Mistral comme Lelée semblent silencieux sur ce point. Cependant, c'est la tension qui traverse la communauté contemporaine qui nous intéresse particulièrement ici. Les artisanes du corset le présentent en effet comme un support non seulement pour marquer la taille et la poitrine, donner une "silhouette", mais il est réputé permettre également une "allure". Ce sont la posture (droite, même assise), le port de tête (réhaussé et donc fier) et finalement la démarche qui sont impactées par le dispositif. Il permet alors à l'Arlésienne d'avoir une "aura", selon Nicole Niel, c'est-à-dire une présence imposante et forte. L'attitude d'une femme portant le corset se trouve tout entière modifiée, le buste maintenu s'engage tout entier dans les mouvements : se baisser, se pencher, marcher et se tourner ne se fait plus de la même façon. Les techniques du corps sont guidées, marquées par la nécessité de les maîtriser et de les contenir, tandis que les sensations

d'étouffement sont imputées à un manque de maîtrise de l'accessoire. Il faut savoir serrer son corset pour trouver un point d'équilibre et ne pas trop contraindre le corps, mais aussi apprendre à bouger pour *faire corps* avec ce nouvel élément. Celui-ci participe donc à diffuser l'idée que le corps féminin, pour exprimer la force associée à l'Arlésienne, pour lui conférer son rayonnement, doit être contenu, guidé, maîtrisé. C'est un travail de *discipline*, qui se retrouve jusque dans les commentaires adressés à celles qui ne parviennent pas à supporter ce dispositif de contention : ces dernières ne sauraient tout simplement pas le manier correctement.

Le corset se charge ainsi aujourd'hui de valeurs positives. Il s'agit pour les Arlésiennes d'aujourd'hui de s'approprier et de contrôler ce « vêtement lisière », pour reprendre l'expression d'Anne Zazzo à propos du soutien-gorge[2012]. Celui-ci, comme le soutien-gorge, tend à épouser si parfaitement les corps que ses frontières se brouillent, faisant des formes qu'il construit les attributs d'une certaine « féminité ». Pourtant cette féminité à la fois naturalisée est morcelée, étudiée, invitant à penser chacun de ses éléments comme le résultat d'un travail spécifique et spécialisé. Le même phénomène est à l'œuvre chez les Arlésiennes, qui, en s'attachant à produire *l'Arlésienne* idéale, en isolent certains aspects pour les aborder sous l'angle des techniques et du travail. Pourtant, *in fine*, la beauté de l'Arlésienne demeure un attribut décrit comme spécifiquement et naturellement « féminin », mais aussi une source de force et de confiance en soi et un moyen d'épanouissement personnel.

Cacher et dévoiler

Le costume m'a été régulièrement été présenté comme une source d'embellissement personnel, à l'origine de compétences et de savoir-faire exclusivement dédiés à l'esthétique et identifiés comme féminins. Les hommes, quant à eux, seraient incapables de reproduire ce travail mais, en revanche, sauraient apprécier et juger la composition d'ensemble d'une façon qui leur serait propre. Garance me parlait ainsi d'un photographe avec lequel elle souhaitait collaborer :

Il y a des choses que nous, les femmes, on sent naturellement. S'il y en a une de nous qui se dit « mais ça [la pose], ça veut dire baisez-moi », on ne la fait pas, la pose. Après, lui, il a son regard d'homme, donc il y a des choses qu'il verra lui mais que nous on ne verra pas.

Entretien 27/10/2019

Il y aurait un regard considéré comme « féminin » sur le costume et un autre « masculin », le premier étant associé à un savoir-faire de composition, de mise en forme et de mise en ordre du corps, de maîtrise de sa charge sexuelle, et le second à la capacité d'appréciation générale. Implicitement, le costume serait alors fatalement à destination d'un

regard masculin du fait de son exposition publique au cours des défilés. Préparer son corps, l'apprêter et le donner à voir dans l'espace public, reviendrait à se prêter au jeu de la séduction visant à subjuguer les hommes. Ceux-ci sont présentés à la fois comme des cibles et des victimes, tandis que *l'Arlésienne*, grâce à son art de la parure, est décrite en position de force vis-à-vis du regard masculin qu'elle s'attache, manipule et domine. Cette description de l'Arlésienne comme une femme puissante, au fort caractère et à la prestance incomparable m'avait frappée lorsque je m'intéressais, justement, aux qualifications habituellement associées à la beauté féminine qui puisent dans le registre de la contrainte, de l'affaiblissement des corps et de la soumission. Rossella Ghigi relève ainsi, dans l'entrée « Beauté » de *L'encyclopédie critique du genre* [2021] trois postures employées dans la tradition universitaire lorsqu'il s'agit de marier beauté, genre et pouvoir.

La première posture est celle de la fausse conscience : les femmes, catégorie dominée, prennent soin de leur apparence en pensant le faire pour elles-mêmes, exprimer leur personnalité, mais, en réalité, elles se plient aux normes instituées par le patriarcat. Cette posture n'est pas nouvelle : Simone de Beauvoir, dans le *Deuxième sexe*, clamait que le but des modes n'était pas de révéler la femme comme un individu autonome mais de « l'offrir comme une proie aux désirs mâles » [de Beauvoir, 1949 : 66]. Nous retrouvons l'argumentaire développé à propos des Arlésiennes par Jennifer L. Michael [1995], qui voyait dans l'emblème régional une construction félibréenne et donc faite par les hommes à destination des hommes. Ici, les techniques de beauté et de soin du corps sont comprises comme une aliénation où les femmes, seraient les victimes d'un système qui les dépasse. La seconde posture présente les techniques de beauté comme un moyen de se constituer un « capital esthétique » à mobiliser au cours de rapports de pouvoir. Ici, le corps et son parement sont un investissement qui permettent d'accéder à un meilleur statut économique et social. La troisième façon d'entrer dans le trio beauté, genre, pouvoir est de prendre pour point de départ le point de vue des actrices. L'idée est de séparer ce qui relève du vécu individuel et de l'effet social dans les pratiques, étant entendu que les femmes, bien que dominées et soumises aux dictats de la beauté, possèdent néanmoins ce qui s'apparenterait aux « tactiques » décrites par de Certeau [1990], c'est-à-dire une capacité d'agir se déployant dans les marges et à l'encontre du modèle dominant.

Ces approches de la beauté, si elles permettent de mettre en lumière – et à raison – les effets de la domination qui s'exerce sur les corps des femmes, tendent en revanche à masquer les interprétations et usages que les femmes font des pratiques esthétiques en leur prêtant d'autres propriétés, effets ou pouvoirs que ceux cités ci-dessus. C'est aussi ce que soulèvent

Eva Carpigo et Helena Prado pour qui il est nécessaire aujourd'hui de renouveler l'approche des pratiques esthétiques afin de faire émerger les relations, socialités et formes de transmission qu'elles suscitent [Carpigo et Prado, 2023]. J'ajouterai que questionner les savoir-faire esthétiques, les représentations de la beauté et les discours autour de la séduction comme ressource féminine donne à voir la façon dont ces femmes se représentent la beauté idéale, cherchent à l'atteindre, l'articulent à l'idée de séduction et en transmettent les secrets. Celle-ci, *in fine*, nous renseignerait sur leur vision de la *bonne* féminité, la façon dont elles l'incarnent et l'actualisent, tout en étant conscientes de produire une figure archétypale. Aussi, j'analyserai dans les lignes qui vont suivre, comment les Arlésiennes qualifient la beauté qu'elles élaborent et le rapport qu'elles entretiennent avec le registre de la séduction, en faisant l'hypothèse que cette séduction renvoie à un idéal de domination codifié et à destination du masculin en général et aucun homme en particulier, participant ainsi à élaborer des stéréotypes de genre spécifiques au cadre traditionnel.

À l'occasion de mon premier défilé, Emmanuelle, commerçante de 59 ans, Madeleine, 58 ans et sans emploi, et Martine, retraitée de 65 ans m'avaient prise sous leur protection. Les trois comparses, loin d'être décidées à m'aider alors que je m'échinai à trouver la bonne manière de saisir mon jupon pour parvenir à marcher dignement avec un mistral soufflant de face, ont plutôt décidé de me décrire ce qu'il fallait trouver sous la jupe d'une Arlésienne :

Selon Emmanuelle, il faut avoir trois jupons : la secrète, la discrète et la coquette. Si elle n'a aucune idée de l'origine de cette dénomination, elle m'en décrit en revanche l'aspect et l'usage à grand renforts de détails. La secrète est le jupon le plus près du corps. Il se fait bouillir (donc doit pouvoir supporter une forte température) et se change en théorie très régulièrement. Personne, sauf « monsieur », me dit Emmanuelle, ne doit le voir. La discrète doit être plus travaillée. Aussi, on la lave moins souvent. Elle s'aperçoit lors de « dérapages contrôlés », me dit mon interlocutrice en riant, c'est-à-dire lorsqu'on a décidé de la montrer à une personne en vue de la séduire. La discrète, d'ailleurs, parlerait. Lorsque l'Arlésienne marche, elle « chuchote » des « Suis-moi ! Suis-moi ! » enjôleurs. Enfin, le dernier jupon, la coquette, est destinée à être admirée. Elle doit être belle, ouvragée et si possible assortie à la couleur de la jupe. Aussi, on ne la lave que rarement. Madeleine et Martine commentent abondamment l'exposé : les trois jupons, c'est de la théorie. On ne les porte pas toujours, surtout en été. Là, par exemple, elles n'en portent qu'un, me disent-elles, parce qu'il fait déjà chaud. Ils sont d'ailleurs visibles (celui de Martine est d'une couleur vive, tandis qu'Emmanuelle a opté pour un jupon dont les rayures rappellent le ton de sa jupe), puisqu'un page [aussi appelé saute-ruisseau, qui consiste en une pince métallique reliée à une cordelette, ruban ou chaînette, et qui est maintenue à la ceinture par un crochet] est accroché à leurs tailles et maintient la jupe relevée pour faciliter la marche. Emmanuelle m'indique que le costume est « l'art du camouflage » : « les maigres se rembourrent et les rondes se compriment. » Madeleine intervient : « Je ne sais pas si on lui dépeint vraiment l'Arlésienne... » Emmanuelle lui répond vivement, le sourire aux lèvres : « Mais si ! C'est que l'Arlésienne, c'est une coquine, elle est joueuse ». Emmanuelle continue sur sa lancée : l'Arlésienne est « joueuse » parce que « séductrice ». D'ailleurs, elle était si coquette qu'elle avait le bon goût de suivre la mode de Paris, et, à la capitale, elle n'aurait pas

dépareillé. Et si Mistral a entrepris de faire de l'Arlésienne l'emblème de l'identité régionale, c'est, pour Madeleine, parce que le félibre « prêchait pour sa chapelle ». Il aimait beaucoup les femmes, et, me dit mon interlocutrice « il voyait souvent la secrète, pour le coup ! » Emmanuelle éclate de rire et renchérit : « Mistral, c'était un coquin ». Il aurait caché sa femme, pourtant très belle, aux yeux du monde pour pouvoir collectionner les conquêtes des belles endimanchées. Elle enchaîne : « Tu sais pourquoi il a appelé ça [elle désigne sa chapelle] comme ça ? » Je tente une suggestion : parce qu'il y a le cœur ? Madeleine acquiesce et annonce qu'elle aurait répondu de même. « Non ! » triomphe Emmanuelle, qui sait qu'elle tient maintenant son auditoire. Qui s'agace d'ailleurs, Martine lui reprochant gentiment de raconter trop théâtralement ses histoires. Emmanuelle reprend : « Elle abrite deux seins, une croix et un bénitier ! » Nous éclatons de rire : Mistral devait vraiment les aimer, ces Arlésiennes, pour en inventer de pareilles.

Journal de terrain, 23/04/2016

Il existerait un art pour composer son costume, superposer les différentes couches qui le constituent, de même qu'il y aurait un art pour en dévoiler des parties. Le nom des éléments qui composent le costume nous éclaire à ce propos : la séduction est omniprésente dans la transmission des savoirs arlésiens. Souvenons-nous de Garance, qui conseillait de dégager grâce au bénitier son cou de façon à ce qu'il y ait « juste la place pour y laisser un baiser ». Celle-ci fustigeait d'ailleurs très violement un groupe de jeunes filles ayant osé se montrer publiquement en jupons et cache-corset car elles avaient décidé de s'habiller directement sur le lieu de l'événement pour gagner du temps et s'entraider :

C'est comme si tu sortais en culotte ! Mais tu es quoi, tu es une prostituée, en fait ? Non, je suis désolée. Tu ne sors pas dans la rue en culotte. En costume, c'est pareil. En pleine journée, en plus ! Il y avait un car de chinois qui venaient de débarquer, tu te rends compte ? Ils n'auront des photos que de ça.

Entretien, 8/06/2024

La réaction épidermique de Garance, ses jugements de valeur, de même que les explications amusées d'Emmanuelle ne trompent pas : il existe des éléments du costume qui peuvent faire l'objet d'une érotisation et qui sont étroitement liés au registre du dessous, de l'intimité et de la séduction. Certaines, pourtant, choisissent d'utiliser leurs plus beaux jupons comme des jupes estivales en « civil »*. C'est le cas de Violette, qui affirmait, fière de son idée, que la plupart des gens qu'elle croisait habillée ainsi ne se doutaient de rien. Le jupon arrive en effet aux chevilles et est réalisé dans un coton épais, ne laissant rien soupçonner de son usage initial. On peut émettre l'hypothèse que les jupons, lorsqu'ils sont portés en « civil »*, perdent leur charge sexuelle, puisqu'ils deviennent alors des vêtements de dessus, destinés à être exposés.

Ce potentiel de séduction tire sa force de la « dialectique du recouvrement et du découverture » [Blanc, 2009 : 24] et dont Emmanuelle, Martine et Madeleine nous offraient un aperçu. Combiner les étoffes, laisser apparaître et attirer l'attention sur un minuscule carré de peau relève d'un savoir-faire précis dont certaines Arlésiennes se plaisent à révéler la teneur

et les objectifs. La parure, avec « ses plis, ses superpositions et ses recouvrements » devient « une surface perpétuellement changeante [...] qui lui confèrent à la fois mouvement et secret » [*Ibid.*:38]. Elle devient ainsi un langage, ludique et poétique, nous dit l'historienne Odile Blanc, produisant des « vêtements-images », « vêtements-mots » et même des « vêtements musique » [*Ibid.*:40], car capables par leur forme, agencement, texture ou apparence de faire référence à un imaginaire bien plus large et bien souvent arrimé à une poétique de la séduction. Cette capacité « narrative, romanesque, du vêtement » [*Ibid.*:106] s'exprime pleinement, dans le cas des Arlésiennes, dans l'interprétation des termes qui en désignent certains éléments. La secrète, la coquette, la discrète ou encore la chapelle rejoignent les suivez-moi-jeune-homme (les deux pans de dentelles qui, au XIX^e siècle, flottaient à l'arrière d'une robe) et les manches dites engageantes (ornements qui, aux XVIII^e et XIX^e siècles, agrémentaient les manches féminines de volants de lin, coton ou dentelles). De même, l'attention pour laisser s'échapper des "petits cheveux" sur la nuque soulignée par Lydie Niel au cours d'une formation coiffure qu'elle animait permettrait de donner l'illusion du "naturel" tout en attirant l'attention sur le bénitier qui dévoile la nuque, et donc, selon elle, de rendre l'Arlésienne plus désirable.

Mais, et c'est ce qui m'intéressera ici, le potentiel de séduction revendiqué par les Arlésiennes est une séduction présentée comme étant *en soi et pour soi*, dont les codes, les secrets et les limites sont transmis dans des espaces rigoureusement féminins et dont les manifestations sont toujours tenues secrètes – les Arlésiennes ne devant pas, en théorie, échanger des marques d'affection trop prononcées lorsqu'elles sont en costume. Nous retrouvons ici des stratégies similaires d'érotisation du corps que celles déployées par les collégiennes rencontrées par Aurélia Mardon à travers le port de sous-vêtements spécifiques [2011]. Ces pratiques, nous dit la sociologue, « favorisent une accumulation de prestige et une popularité » lorsqu'elles sont partagées. Les sous-vêtements ne sont ainsi pas voués à être montrés à d'autres personnes que les pairs, mais font l'objet de comparaisons et commentaires participant, en étant pondérés par les remarques des adultes (et notamment des mères à qui cette tâche est dans la majorité des cas confiée), à l'apprentissage d'une féminité « mesurée » [*Ibid.*]. Car l'art de la parure, étroitement associé au féminin, en serait aussi la manifestation esthétique dans notre société : la maîtrise de ses codes et variations serait ainsi à la fois le signe de l'accession à la féminité et le moyen d'y parvenir [Perrot, 1984 ; Nahoum-Grappe, 1996 ; Détrez, 2002 ; Mardon, 2008]. Ainsi, il n'est pas étonnant que chez les Arlésiennes d'éventuels partenaires masculins ne soient que rarement directement évoqués entre elles, tandis que s'élabore, par la circulation et l'explicitation de ces savoir-faire, une figure archétypale de *l'Arlésienne* supposée être caractérisée par son potentiel

de séduction. Certaines sont ainsi mariées ou notoirement en couple, mais elles évoquent rarement l'effet que produit le port du costume sur leur compagnon : elles mobilisent le potentiel de séduction que confère le costume à destination de la gent masculine en général. Dans leurs discours, faire un *beau* costume, vouloir être une *belle* Arlésienne n'implique pas forcément d'inclure un regard masculin formellement identifié – le pouvoir de séduction de l'Arlésienne ayant toujours été évoqué devant moi dans la perspective hétérosexuelle. Cependant, les deux occurrences se rejoignent fréquemment lorsque l'audience était exclusivement féminine, pouvant même, en certaines occasions, glisser dans le registre du détournement, voire de la grivoiserie. Ceci est particulièrement vrai concernant les Arlésiennes mariées depuis bien longtemps, comme Violette, institutrice retraitée de 63 ans :

Violette me guide dans la réalisation de mon tablier. Elle me fait découper deux bandes de tissu, de 6cm de haut pour 115-120cm de long (soit la largeur du coupon) pour faire la ceinture. Il y aura deux pans, et Violette m'explique : « Parce que moi, j'aime bien quand c'est long derrière. On fait une jolie ganse, et puis ça pend sur la jupe, c'est beau. On appelle ça un suivez-moi-jeune-homme. Bon, à nos âges, ce n'est plus trop vrai [*Marie-Laure éclate de rire*]. Ce serait plutôt traîne-la-patte-derrière. »

Journal de terrain, 12/05/2018

Une autre fois, Marie-Laure (couturière de 64 ans) et Françoise (58 ans) me racontaient, en riant, avoir entrepris à une heure très tardive de danser le french cancan en costume dans l'ascenseur qui les ramenait dans leurs chambres d'hôtel. Elles se seraient écroulées de rire après avoir été découvertes par une autre Arlésienne, sortie dans le couloir pour les faire taire. Christelle, 73 ans, prenait quant à elle beaucoup de plaisir à suggérer qu'elle trouverait en m'accompagnant un "petit jeune des Pyrénées" pour s'assurer des vacances prochaines à la montagne, ne doutant pas d'avoir les qualités requises en costume pour se l'attacher. Elle me tapotait alors le bras en riant, ajoutant qu'elle n'était "pas jalouse" et qu'elle m'en "[laisserait] un peu". Si Violette, Marie-Laure, Françoise ou encore Christelle plaisantaient ainsi en costume, c'est qu'elles savaient, aux yeux de la société, ne plus être considérées comme des sujets sexuels du fait de leur âge [Bozon et Rennes, 2015]. En revanche, ces femmes jouissent d'une plus grande liberté d'action et de parole : comme le relève Françoise Héritier, les femmes ménopausées peuvent, selon les sociétés et leur statut social, obtenir des statuts plus avantageux, ou, du moins, accéder à des registres habituellement associés au masculin comme l'alcool, les jurons, certaines formes d'humour... [Héritier, 2002] Ces comportements, qui ont lieu dans l'entre-soi du groupe, seraient jugés déplacés chez une jeune fille, mais ils la prennent parfois pour cible et participent ainsi à lui transmettre une certaine vision du costume, à savoir comme source d'un certain pouvoir vis-à-vis des hommes. Ces derniers, en effet, sont toujours évoqués

comme les victimes des Arlésiennes. L'art de la séduction décrit par mes interlocutrices, où les hommes sont à la fois omniprésents comme catégorie et absents individuellement, n'est pas sans évoquer l'étymologie du terme : issu du latin *subducere*, « soulever, soustraire » nous dit le dictionnaire de l'Académie française¹⁹², la séduction l'introduit l'idée d'un ascendant d'une personne sur une autre, d'un pouvoir qui subjugué et qui entraîne. Cette vision de la femme séductrice, qui détourne les hommes de leur chemin au moindre regard (en témoignent les murmures de la discrète), rejoint « la représentation stéréotypée d'un Éternel féminin caractérisé par la ruse ou le mensonge et par le non-contrôle des pulsions » [Couchard, 2004 : 12]. Il s'agirait d'une « femme fatale », une catégorie esthétique qui se déploie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, réputée porteuse de trouble car inclassable : « ni mère, ni épouse, ni prostituée, elle apparaît simplement comme *femme*. » [Maingueneau, 2002]. Le linguiste Dominique Maingueneau affirme que la figure de la femme fatale relève d'une « mythologie esthétique » grandement bâtie par les psychanalystes d'une part, puisque la discipline émerge dans la même période, mais aussi et surtout par des artistes masculins [*Ibid.*]. Pour les Arlésiennes, cette figure de la séductrice se déploie bien souvent dans le registre de la confiance et de l'humour, car ce pouvoir de séduction, lorsqu'il est mobilisé dans le cadre des techniques d'élaboration du costume, est décrit comme relevant du registre de la parcimonie et de la mesure.

Il est vraisemblable que les félibres, qui font de l'Arlésienne l'emblème régional à cette même époque, se soient largement inspirés de cette figure de la femme fatale, comme nous le verrons plus loin¹⁹³. Ce que nous retiendrons ici, c'est que les Arlésiennes contemporaines puisent dans le registre de la « femme fatale » pour élaborer un imaginaire spécifique autour de la beauté féminine et du regard masculin qu'elle suscite. Celui-ci se donne à voir à travers les récits du moment de bascule, lorsque le costume est revêtu, mais pas encore montré. Les derniers arrangements opérés sur la tenue, la coiffure et la parure avant l'exposition publique révèlent une conscience aigüe du potentiel de *l'Arlésienne* comme incarnation d'un féminin singulier. Le costume est ainsi pensé, par les Arlésiennes, comme un moyen d'embellissement personnel, dont l'efficacité serait attestée par le potentiel de séduction qu'elles incarneraient. De leur point de vue, la beauté permettrait ainsi d'augmenter leur pouvoir, celui-ci étant pensé comme se déployant à destination des *hommes*, une catégorie homogène et désincarnée. Les *hommes* sont les pourvoyeurs de regards et sujets de conquête, tandis que *l'Arlésienne* qui lui

¹⁹² <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1040> page consultée le 24/06/2024.

¹⁹³ Voir Chapitre 8, « 2. L'Arlésienne et la Provence » en page 464.

fait face gagnerait en force et autonomie d'action grâce à la soumission qu'elle suscite. Force, autonomie, puissance : c'est dans ces registres que les Arlésiennes me décrivaient leur expérience du costume. Nous serions donc, à première vue, loin des considérations habituellement associées à la beauté et mises au jour par les approches traditionnelles des sciences humaines et sociales relevées par Ghigi [2021]. Mais, pour poursuivre cette réflexion, il nous faut relativiser et replacer dans leur contexte les affirmations des Arlésiennes, qui se déploient dans un entre-soi féminin et qui reprennent à leur compte des figures emblématiques et stéréotypées de la séduction, issues de l'imaginaire hétéropatriarcal. De plus, elles participent à essentialiser certains aspects du « féminin », identifiant des *atouts* corporels à mettre en avant, en façonnant des normes esthétiques, et en l'inscrivant, sous un mode ludique, comme un objet de regard à destination des hommes. En ce sens, les remarques formulées sur la capacité de séduction des Arlésiennes renverrait plutôt à une forme de sociabilité exclusivement féminine, permettant de renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe marqué par son caractère sexué et réifiant les hommes en une catégorie homogène et radicalement différente. Dès lors, les plaisanteries qui s'épanouissent dans l'entre-soi du groupe s'interprètent comme une façon de transformer les regards posés sur leur corps, qui, depuis le temps des Félibres, participent à leur objectivation et les relèguent à un rôle de figuration, pour au contraire renverser le rapport de pouvoir et gagner en agentivité. Enfin, les Arlésiennes prônent une apparence mesurée, où la parure est maîtrisée, tandis que le travail esthétique est présenté comme une source d'épanouissement personnel. Comment est décrit ce travail, et quels liens sont établis entre soin du corps, stratégies d'embellissement de soi et sentiment positif de coïncidence à soi ? Comment s'opère la bascule de l'intimité à l'apparition publique, et quels en sont les enjeux ?

2. Se donner à voir

L'historien Ivan Jablonka, en allant à la rencontre d'esthéticiennes pour comprendre leurs rapports aux corps, à la beauté et aux soins de nos contemporaines, notait que celles-ci s'attachaient à construire dans leurs centres esthétiques un « cocon », lieu identifié comme un univers exclusivement féminin avec son « ambiance », un matériel et des gestes spécifiques. Là, les femmes peuvent échanger des avis, conseils et mettre en œuvre leur expertise pour embellir les corps, tandis que les techniques et produits utilisés mobilisent un langage évocateur : « radiance » ; « élixir cosmétique avec extrait de météorite » ; « complexe lumière de diamant » [Jablonka, 2015 : 62]... Le marketing de la beauté mobilise à la fois des procédés

techniques complexes, des éléments issus de la nature, mais dégage aussi un imaginaire de « rêve et de magie » aux contours irréels, faisant référence à des valeurs absolues [*Ibid.* 62]. La beauté se doit de sembler naturelle, immanente, et dans un même temps, pour nos contemporaines, elle est aussi présentée comme le résultat d'un véritable travail :

« Bref, les revues féminines furent un lieu majeur de production sociale du corps féminin, nouveau, “idéal” et “naturel” à la fois (ce qui entraîna, comme toute construction de la normalité, des aspects normatifs). Si la silhouette nouvelle était rare à repérer et difficile à acquérir par antonomase, elle était également “naturelle” et “authentiquement féminine” : elle délivrait la femme des contraintes de la mode d'autrefois en lui permettant d'être “enfin elle-même”. » [Ghigi, 2004]

La beauté depuis les années 1950 dans notre société, « se construit et se modèle par le volontarisme et un travail acharné » [Beauvalet-Boutouyrie et Berthiaud, 2016 : 239] : elle est le résultat de techniques, mais aussi de technologies spécifiques qu'il s'agit de maîtriser et contrôler. Pourtant, son origine demeure indéfinissable, quasi-magique et associée à la nature. Elle est aussi résolument associée au féminin, et ce depuis le XVI^e siècle : Scarlett Beauvalet-Boutouyrie et Emmanuelle Berthiaud relèvent d'ailleurs que, depuis cette époque, le corps des hommes, initialement associé à la beauté divine, gagne en force ce que le corps féminin gagne en beauté dans nos imaginaires [*Ibid.* :185]. Nulle surprise, ainsi, que des ressources mystérieuses la favorisent, ainsi qu'un savoir digne des plus grands alchimistes. Car la beauté se doit d'être naturelle, mais son origine tutoie les confins de l'environnement humain : les météorites, diamants et divers sérums mobilisés en témoignent. Le féminin, nous dit à ce propos Carol MacCormack, est habituellement associé à la nature dans le contexte judéo-chrétien et industriel, où la domination masculine est valorisée :

« In the eighteenth century, nature was the aspect of the world which had been revealed through scientific scrutiny to have its predictable laws, but also that which was not yet mastered. Women were the repository of “natural laws” and “natural morality”, but also that which was emotional and passionate, needing constraint within social boundaries [...] » [MacCormack, 1980 : 6]

La beauté serait dans nos imaginaires ainsi certes naturelle, car associée au « féminin », mais qui est présentée comme une qualité à apprivoiser, dominer et policer pour pouvoir exister.

La beauté nécessiterait ainsi un travail pour advenir, mais ces opérations techniques doivent demeurer invisibles, pour donner l'illusion du naturel. Un raisonnement circulaire qui parvient à tenir conjointement nature, féminin et travail, en ancrant l'acte esthétique dans le registre de la révélation plutôt que d'illusion. Il participe à associer encore plus étroitement beauté et féminin dans nos représentations en invisibilisant l'acte esthétique (la beauté devant sembler immanente, déjà présente) et le travail qu'il représente. Les Arlésiennes n'échappent pas à cette logique. Ainsi Garance me disait que :

Au plus ça a l'air naturel, au plus c'est travaillé. Le naturel, c'est difficile à obtenir, c'est du travail !

Entretien, 5/10/2019

Pourtant, si la beauté doit sembler naturelle pour correspondre à l'idéal contemporain, les Arlésiennes ne ménagent pas leurs efforts pour souligner publiquement le "travail" que représente le costume, les techniques spécifiques qu'il engage et la complexité des savoir-faire nécessaires. Ce travail ne s'expose guère en train de se faire, il est au contraire cantonné au registre de l'intime et du secret. Il se développe en ce sens dans un rapport à soi, d'autant plus personnel qu'il s'agit d'un travail sur son propre corps. Mais il n'en est pas moins revendiqué, raconté en détail et parfois rappelé officiellement en préambule d'un événement public. Nous nous attacherons, ici, à questionner la façon dont les Arlésiennes disent ce travail invisible, le mobilisent et le donnent à voir. Comment négocient-elles ce passage de l'intime au public, du personnel au collectif, du travail au naturel ? Comment se préparent-elles à incarner un « féminin » idéal partagé par la communauté, tout en œuvrant pour se l'approprier et l'adapter à leurs représentations contemporaines ?

Transformation

Le costume est réputé modifier l'apparence et les sensations de celle qui le porte. Les récits abondent pour décrire ces transformations miraculeuses, qui tiennent, en premier lieu, au caractère somptueux des toilettes. Cécile, présidente d'association de 83 ans, Anita, manadière de 52 ans et sa fille Mauve (24 ans) discutaient ainsi des différentes formes de costume :

Cécile : - Alors il est vrai qu'il y a des personnes qui nous disent « moi je m'aime mieux en crinoline », parce qu'elles ont bien de la taille et de tout. [*A Mauve*] C'est ce qui se passe pour toi, hein. Voilà, il fallait avoir une taille bien prise, après, on s'en fout du reste, hein. C'est superbe.

Anita : - Et c'est vrai que la crinoline, c'est joli, c'est magnifique et cætera, et puis, voilà, après pour réaliser, nos rêves d'enfant quoi. parce que c'est vrai que la crinoline, ça représente les princesses, hein. Il n'y a rien à faire.

Cécile : - Les jeunes aiment ça.

Anita : - Quoique, à Eygalières, elle [Mauve] était habillée en Arlésienne, et il y a un petit garçon qui lui a dit qu'elle était une princesse.

Mauve : - J'étais la seule Arlésienne, j'avais un beau costume d'Arlésienne avec ma jupe à traîne et tout ça, et le petit garçon il a dit à sa maman « regarde la princesse » !

Entretien, 10/04/2018

Anita se décrivait comme une “petite parisienne” venue s’installer à 20 ans dans la région après avoir rencontré son mari. Elle a alors plongé dans les traditions, d’abord taurines, puis du costume. Anita et Mauve ont été initiées par Cécile, qui les accompagne toujours. Si Anita préférait la mode parisienne pour ses sorties costumées, Mauve, elle, appréciait les costumes d’Arles, que sa mère lui confectionnait. Ils lui donnaient, selon elle, une “allure” particulière, que les autres tenues ne parvenaient pas à égaler. Les termes privilégiés pour décrire le caractère exceptionnel de la tenue renvoient au domaine du conte et du rêve : Mauve était une “princesse”, tandis que Léa, 25 ans, me disait se sentir “grande dame” en Arlésienne.

Laurène, enseignante dans le secondaire de 34 ans, me confiait préférer pour sa part la coiffe de Mireille* au ruban de l’Arlésienne. Elle s’attachait en effet à positionner ses cornettes pour qu’elles semblent “effrontées et conquérantes”, une description qui mobilise davantage des traits psychologiques que des caractéristiques physiques. Cette disposition, selon Laurène, lui donnerait dix années de moins, tandis qu’elle considérait que le ruban “vieillit les filles” au point de les rendre parfois “impossibles à reconnaître”. Si chacune a ses préférences en matière de résultat, de formes de costume et des différentes parures à disposition, celles-ci sont décrites en fonction de ce qu’elles permettent de ressentir, de l’image de soi qui est construite par le costume. Ce costume, selon Garance, serait ainsi une source de “force”, mais elle se décrit aussi en costume comme “belle”, voire “sublime” et pourtant “naturelle”. Garance me disait avoir une pleine confiance dans sa capacité à créer, agencer et porter ses toilettes, de même qu’elle avait conscience de posséder des pièces “somptueuses” et “uniques”. Elle me disait – et d’autres Arlésiennes comme la XXIV^e Reine d’Arles Camille Hoteman reprenaient cette formule également – porter le costume comme une “armure” qui la protégerait des attaques extérieures, la rendant “intouchable”. Ce sentiment de puissance, Garance le puiserait donc, en premier lieu, de sa parfaite maîtrise des normes du costume, des pièces exceptionnelles qu’elle possède, et du sentiment de continuité qu’elle disait éprouver en prolongeant la pratique de ses aïeules. Ainsi, par exemple, alors qu’elle s’affichait en costume désamour* auquel elle avait ajouté une ceinture à la taille, par-dessus son caraco, Garance allait au-devant de toute critique :

Et puis, comment ça, les Arlésiennes ne faisaient pas ça ? Regarde, moi, je suis Arlésienne et je l’ai fait. Donc, ça se fait. Il y en a toujours eu, des originales ! J’en suis une.

Entretien, 12/09/2020

Il existe donc des Arlésiennes qui, comme Garance, se permettent des excentricités au regard de la norme patrimoniale. Cela ne signifie pas que celles-ci ne sont pas sujettes aux critiques de leurs pairs. Néanmoins, Garance agissait en connaissance de cause et allait au-devant des remontrances, certaine que cette entorse ne remettrait pas en cause le costume contemporain dans ses grandes lignes. Peut-être, également, que cette variation est à relativiser car elle concerne le costume désamour*, renvoyant à l'époque de l'abandon progressif du costume d'Arles par les femmes de la région à la fin du XIX^e siècle : elles adoptaient alors un habit à la française (caraco et jupe) et conservaient seulement la coiffe caractéristique. Aussi, ce ne sont pas les éléments propres à la vêtue qui ont été modifiés mais ceux renvoyant à la mode nationale. Cependant, cette affirmation de Garance met en lumière l'aspect contemporain de la pratique costumière. Les Arlésiennes ne sont pas pensées ici comme les figures figées d'un passé fantasmé qu'il s'agirait de reproduire, mais comme des femmes d'aujourd'hui, portant le costume au présent et, de ce fait, défendent une perception personnelle de *l'Arlésienne*. Cette perception est fondée sur la continuité, effectuant des allers-retours permanents entre le passé et le présent et se modifiant en permanence.

La préparation longue et minutieuse que nécessite le costume, le respect scrupuleux de ses normes seraient, pour les Arlésiennes, propices à l'émergence d'un sentiment de légitimité à s'exposer en public, à se sentir admirables et fortes. Car l'Arlésienne, dans l'idéal, ne peut pas paraître négligée ou mal préparée. C'est ce que m'expliquait Emmanuelle, commerçante de 59 ans, alors qu'elle se préparait pour un événement organisé par la mairie de son village, "l'accueil des nouveaux arrivants", où quelques Arlésiennes étaient invitées à monter brièvement sur scène au cours d'un "quart d'heure provençal", selon les mots du maire. L'objectif de la soirée serait de faire entrevoir aux nouveaux habitants la vie associative du village. Prévue le vendredi, la démonstration de quelques minutes représentait un travail conséquent pour Emmanuelle, qui a commencé à repasser le mardi, amidonnait le mercredi, et montait son costume le jeudi. "Tu vois, je fais un peu tous les jours", me disait-elle en souriant. Car il lui fallait, en plus de ce temps de préparation, tenir sa boutique et la fermer un peu plus tôt le grand jour, histoire de se préparer plus tranquillement. Finalement, pour cet événement, Emmanuelle a passé plus de temps à préparer le costume qu'à le porter. Une situation normale, affirmait-elle :

Parce que, il faut tout faire pareil, que ce soit pour une heure ou pour la journée. Toi, tu travailles, tu te prépares comme tu peux, mais dans tous les cas il faut que tu sois là à 19 heures détendue, souriante. On te regarde pendant une heure, et puis, tu défais.

Entretien, 9/03/2017

Emmanuelle me confiait aimer avoir “[son] moment” pour se préparer. Aussi, elle se dégageait un temps conséquent pour prévenir tout stress et pouvoir “être tranquille”. C’était, selon elle, la raison pour laquelle elle avait décidé d’apprendre et d’être autonome : “se faire préparer, c’est la course”. Elle me désignait, à titre de preuve, les jupons, collants, le faux-cul déjà étendus sur un petit lit en prévision de sa sortie du lendemain qu’elle avait pu préparer “à son rythme”. Alors que je remarquais que la chaleur devait être étouffante avec toutes ces couches de vêtements, Emmanuelle a ri, puis m’a répondu :

En costume, on ne sent pas les choses. Ça modifie une personne. L’été, tu es en short, en sandales, tu as chaud, tu n’en peux plus. Et puis, en costume, tu ne sens plus tout ça. Tu es dans un autre monde. Regarde celles qui font la Fête du costume, à Arles. Des soies magnifiques ! Et puis, les bijoux... Han ! En plein juillet, elles ont leurs collants, jupes, faux-cul, jupes, ombrelles... Et puis elles sont là, debout, en plein cagnard, souriantes, pas une goutte de transpiration !

Entretien, 9/03/2017

Cette modification des sensations en costume m’a régulièrement été citée comme preuve qu’il se jouait quelque chose de plus profond qu’une simple figuration. Pourtant, lorsque je portais moi aussi le costume, nombre de ces mêmes Arlésiennes se félicitaient d’avoir pris avec elles la “climatisation”, à savoir un éventail, ou encore pestaient abondamment contre les arènes qui n’offraient pas un brin de soleil tandis que nous étions obligées de patienter en contre piste. Léonie, par exemple, me confiait enlever son costume uniquement dans une salle de bain chauffée à bloc, sous peine de subir un “choc thermique” et d’attraper une grippe. Violette, quant à elle, pensait avec nostalgie à sa piscine alors que nous participions à un défilé sous un brûlant soleil d’août. Il ne s’agit pas ici de démasquer un quelconque mensonge, une manipulation des Arlésiennes visant à abuser les personnes qui ne portent pas le costume. Que les Arlésiennes aient chaud en défilant sur le bitume en été semble d’une triviale évidence. Qu’elles affirment le contraire à l’ethnologue, en revanche, nous dit quelque chose de la poétique du costume, auquel elles prêtent des propriétés transformatrices.

Cécile, au cours d’un vide-commode, s’insurgeait en apprenant le vol des bijoux d’une Arlésienne, survenu alors que cette dernière était en costume. Car, selon l’experte, l’Arlésienne aurait une “aura” qui, produisant une forte impression, tiendrait habituellement les fâcheux en respect. Cette idée qu’il se dégagerait quelque chose dans la posture de l’Arlésienne se retrouve dans tous les commentaires élogieux autour, en particulier, du “port de tête” qui serait spécifique aux belles endimanchées. Clément Trouche, 37 ans, neveu de Nicole Niel, spécialiste reconnu et aujourd’hui directeur artistique au musée du costume Fragonard, se confiait en 2011 à Anaïs Vaillant à l’occasion du prolongement de l’enquête autour des Reines d’Arles menée

par le Museon Arlaten. Le jeune homme, qui était déjà une figure emblématique dans le monde costume et habillait, entre autres, les membres du règne, constatait :

« On les voit, les femmes qui ont des caractères très affirmés. Elles ne portent pas les mêmes couleurs, elles ne portent pas de la même façon. Les façons de placer les fichus qui sont beaucoup plus extravagantes, elles vont être plus raides, plus... On sent qu'il y a une envie d'être remarquée. Alors que les jeunes filles plus discrètes dans le choix des costumes, vont choisir des costumes beaucoup plus sobres, beaucoup plus neutres, elles ne vont pas vouloir trop se faire remarquer. Elles vont faire cela pour elles, sans vraiment essayer d'attirer le regard des autres. Alors qu'il y en a d'autres qui vont le faire, pour elles bien entendu, mais qui vont le faire pour attirer le regard des autres. C'est un moyen d'exister. Et après il y a celles qui sont le contraire. C'est-à-dire, en civil*, qui sont des personnes tout à fait banales et simples, et qui en costume sont explosives. »¹⁹⁴

Pour lui, « chacune est sa propre styliste », capable de mettre en avant des aspects de sa personnalité tenus invisibles dans l'apparence quotidienne. Il donnait en exemple une Demoiselle d'honneur de Nathalie Chay (XIX^e Reine d'Arles de 2005 à 2008) dont le port de tête était absolument remarquable, mais « qui est une jeune fille que l'on croise dans la rue, qui est discrète et si elle pouvait se mettre dans un trou de souris, elle le ferait ». Le costume révélerait chez elle une facette insoupçonnée : « en costume, on peut en mettre cent autour d'elle, c'est elle que l'on verra. Par sa façon de se tenir, la façon dont elle a le menton haut, la différence est incroyable ». Habillée avec des « toilettes somptueuses, mais faites avec trois fois rien », c'est la personnalité de la jeune fille qui, selon Clément Trouche, produisait ce résultat. Il faut dire que la transformation physique, en costume, est frappante. Ainsi, peu après avoir rencontré Cécile, je la croisais pour la première fois alors qu'elle était en costume. Tandis qu'elle venait vers moi, constatant ma difficulté à la reconnaître, elle me disait en riant : « Ça change, hein, de se voir en civil* et... », avant de me désigner sa tenue. En effet, le contraste était saisissant et il m'a toujours été difficile, en dépit d'années d'échanges, d'identifier mes interlocutrices du premier coup d'œil lorsqu'elles portaient l'habit traditionnel.

Comment décrire la transformation que disent vivre les Arlésiennes ? Nous voyons bien ici comment, de l'art d'agencer une coiffe à la posture, émerge un continuum de sensations étroitement liées au travail esthétique qui indique un changement dans la façon de se percevoir et de se présenter. Aussi, la description des parures et de leur agencement mobilise autant, sinon plus, des termes renvoyant à des valeurs (« effrontées », « extravagantes ») que des descriptions physiques. Car ce travail esthétique repose sur un double objectif : incarner *l'Arlésienne* archétypale, mais aussi faire émerger sa personnalité, ou plutôt la révéler à soi-même autant

¹⁹⁴ « Clément Trouche », 26/01/2011, Anaïs Vaillant, Prolongement Reines d'Arles 2010-2012, Arles.

qu'aux autres, ce que ne permettrait pas le vêtement dit "civil"* . Les termes utilisés pour désigner la transformation, le plus souvent, puisent dans le registre de la force, d'un statut dominant, d'une beauté remarquable. Ils s'opposent à la femme en "civil"* qui ne bénéficierait pas de la même prestance. Cela s'expliquerait, à mon sens, par la nature singulière du costume régional, qui brouille les pistes entre l'intime et le public et fait de l'Arlésienne le symbole d'un féminin bien difficile à caractériser.

Il est possible, ici, de faire un parallèle avec les « écritures féminines », qui ont fait l'objet d'une attention particulière en sciences sociales depuis l'apparition du terme dans les années 1975 [Stistrup Jensen, 2000]. Le terme peut être utilisé pour désigner, tout simplement, des femmes qui ont entrepris une carrière littéraire [Ameur, 2013], soulignant par là leur incursion *en tant que femmes* dans un monde masculin. D'autres se sont intéressées aux productions féminines comme le reflet d'un mode d'expression singulier, permettant de mettre en lumière des expériences de la vie qui seraient spécifiques aux femmes, expériences marginalisées ou invisibilisées par la littérature dite « universelle » (largement dominée par les hommes). Les écritures féminines ont ainsi fait l'objet d'une attention particulière en ce qu'elles pouvaient permettre de déconstruire les règles narratives classiques et ouvrir des espaces nouveaux marqués par une fluidité sensuelle et libératrice. Hélène Cixous, notamment, appelait en 1975 les femmes à écrire depuis leurs corps – c'est-à-dire de façon plus intuitive, fragmentée, ancrée dans les émotions [2024]. Monique Wittig s'est opposée radicalement aux théories d'Hélène Cixous et de Luce Irigaray¹⁹⁵, qui selon elle tendent à naturaliser la différence sexuelle en plus de réduire les écrivaines à leur seule féminité [2001 : 113-120]. Mais cette représentation demeure et, comme le constate Azélie Fayolle, dans notre société, en matière d'écriture, « le vrai genre des femmes serait l'intime » [2023 : 14] associé au registre du dedans, qu'il s'agisse de l'espace, des frontières du corps, des émotions et de l'esprit. L'esthétique des écritures féminines serait ainsi ancrée dans le domaine des émotions, à l'intime et au domestique [Naudier, 2001], mais aussi associée une forme de spontanéité naïve, relevant de la communication « naturelle », mobilisant un langage ordinaire proche de l'oralité [Stistrup Jensen, 2000]. L'anthropologue Agnès Fine montre bien la place qu'occupe l'écriture domestique dans les destinées féminines, chaque changement de registre marquant le franchissement des différentes étapes de la construction de l'identité sexuelle [2000].

¹⁹⁵ Notamment dans *Ce sexe qui n'en est pas un* [Irigaray, 2016].

Ce parallèle entre « écriture féminine » et modalité d'exhibition publique dans le cadre du costume nous permettent de souligner certains points communs qui, selon moi, sont révélateurs de l'imaginaire associé au « féminin », notamment lorsque celui-ci pénètre la sphère publique. Premièrement, dans l'écriture comme dans le costume, c'est le rapport à l'intériorité, à la quête d'un *devenir-femme* par un travail d'introspection qui est valorisé, et qui passerait nécessairement par un mode d'expression marqué par le féminin : une écriture qui serait plus naïve, orale, ou transitant par le vêtement, par exemple. Ce travail est dans les deux cas pensé comme passant nécessairement par le corps, un corps avant tout sexué et qui serait source d'une expérience singulière au monde. Hélène Cixous affirmait ainsi que l'autrice « écrit à l'encre blanche », puisque « la femme n'est jamais loin de la "mère" » [2024 : 173]. L'Arlésienne, elle, tirerait son sentiment de force d'un rapport apaisé avec elle-même, rendu possible par le travail introspectif nécessaire au costume, un costume qui par son apparence exprime et redouble sa destinée biologique. Ce travail intime, dont le corps est le lieu privilégié, pourrait alors gagner la sphère publique et c'est en tant que pratique spécifiquement féminine qu'il est donné à voir.

L'Arlésienne en costume apparaît déambulant librement dans les rues et entendant être admirée. Dans ce cadre-là, c'est le résultat esthétique dans son ensemble qui est apprécié et le résultat doit sembler « naturel », c'est-à-dire dénué de tout effort apparent. Dans cet espace, le travail, la technicité du costume ne sont pas valorisés : il est question de « princesse », de « rêve de petite fille », c'est-à-dire le registre du conte et de l'irréel pour décrire les femmes qui défilent. Florence Maillochon, à propos des effets de la robe sur la mariée qui la porte, écrit :

« La robe ne fournit pas seulement les attributs de la mariée, mais crée aussi, à travers eux, la plus belle femme de l'assemblée, la princesse ou reine d'un jour. Elle produit donc une femme inscrite plus que jamais dans des rapports sociaux de sexe et de classe. » [Maillochon, 2016 : 287]

La sociologue montre comment « la robe fait le mariage » [*Ibid.* : 290] : même les femmes qui souhaitent y échapper ne peuvent pas faire l'impasse sur un effort vestimentaire, voire, dans certains cas, décident de se passer tout bonnement de cérémonie pour l'éviter. L'importance de la tenue dans nos représentations du mariage « oblige la mariée à se transformer sinon en princesse, du moins en femme plus belle et plus visible que d'ordinaire. » [*Ibid.* : 293]. L'univers du conte de fée est omniprésent, relève Florence Maillochon, le lexique commercial contemporain rassemblant dans un même mouvement l'univers féerique des fantasmes

enfantins et la nécessité d'une forme de « fidélité à soi » dans le choix de la robe [*Ibid.* :299], qui se doit alors d'être unique et personnalisée. En effet :

« La robe doit faire corps avec la mariée. Elle n'est pas un artifice qui crée la princesse de toute pièce, une sorte de déguisement dont personne, les femmes les premières, ne serait dupe. Elle est un voile d'authenticité qui se fait oublier et qui "révèle" au contraire la vraie nature princière des femmes. »[*Ibid.* : 307]

Cette exigence d'authenticité, l'aspect propitiatoire de la robe qui fait advenir la mariée et la révèle en tant qu'épouse le jour de la cérémonie (sa « découverte » par le mari bien souvent mise en scène témoigne de la métamorphose accomplie) trouve sa raison d'être dans les exigences du paraître qui caractérise l'événement. La robe de mariée rend visible, de façon éclatante, l'épousée, qui apparaît alors pleinement dans sa destinée « *féminine et sociale* » [*Ibid.* : 314]. Nous retrouvons ces éléments dans les récits faits par les Arlésiennes de la transformation opérée par le costume, mais ils nous éclairent également sur les enjeux de son exhibition. Car, si, comme l'écrit Maillochon, « porter une robe de princesse nécessite le rassemblement minimum d'une cour capable de l'apprécier et de la faire valoir » [Maillochon, 2002], la sociologue montre également que l'enjeu de la mise en scène de la mariée répond d'une logique plus large. L'apparition publique de femmes en tenues somptueuses semble opérer une réduction de leur identité. La mariée a beau être révélée par sa robe, elle est finalement rattrapée par son statut de femme, dont la robe est le symbole : la robe est pour elle « l'instrument du rituel qui permet à la mariée d'épouser définitivement sa condition » [Maillochon, 2016 : 314].

Les Arlésiennes subissent la même réduction lorsqu'elles apparaissent dans le cadre du défilé, cet effet étant renforcé par leur nombre : la mariée est seule, les Arlésiennes sont parfois des centaines. Elles existent alors comme catégorie, car ici le jeu de positionnement dans la communauté arlésienne par la maîtrise des normes et des techniques du costume ne fonctionne pas et elles apparaissent finalement comme un groupe homogène. Comme le souligne Michelle Perrot, l'existence des femmes dans la sphère publique ne va pas de soi, en témoigne la dissymétrie de signification entre l'« homme public », qui a un rôle « important et reconnu », et la « femme publique » qui « constitue la honte, la part cachée, dissimulée, nocturne, un vil objet, territoire de parcours, approprié, sans individualité propre » [Perrot, 2020 : 7]. L'espace de la cité est un espace qui se genre au masculin, mais où le corps féminin est toutefois présent.

D'abord, dans la monumentalité urbaine, en tant qu'allégories « sublimées et mythiques », qui ne représentent pas des femmes « désirables » mais « inaccessibles » [*Ibid* :19]. Lorsqu'elles arpentent l'espace public en chair et en os, cette fois-ci, les femmes ont « quasiment un devoir de beauté » [*Ibid* :24], tandis qu'il existe des manières normées de circuler sur la chaussée, avec des itinéraires, des horaires, des gestes spécifiques. Ce sentiment d'être visible et pourtant désincarnée se retrouve chez certaines Arlésiennes, qui regrettent parfois publiquement ce rôle de représentation jugé trop impersonnel. En témoignent les remarques de deux Demoiselles d'honneur, Laure Novelli et Élodie Bretagne, qui confiaient à Florie Martel avoir parfois le sentiment d'être « un pot de fleur » ou « la potiche », car réduites à un simple rôle de figuration¹⁹⁶.

Aussi dans pareil contexte, il n'est guère étonnant que le mode d'apparition privilégié pour les Arlésiennes soit le cortège du défilé. Selon certaines de mes interlocutrices, ce choix s'expliquerait par la volonté de rejouer les promenades de ces dames qui constituait, notamment au XIX^e siècle, « un des grands loisirs dans la vie de tous les jours » [Beck, 2009]. La pratique, nous dit l'historien Robert Beck, était l'apanage des classes supérieures et de fait extrêmement codifiée. Il s'agissait de « voir et être vu » et, « pour signaler et marquer la position que le promeneur occupe au sein de la société urbaine » [*Ibid.*]. Mais la pratique du défilé n'est pas non plus sans évoquer le défilé militaire, tel qu'il est décrit par l'ethnomusicologue Adeline Poussin, qui relève que l'apparence stéréotypée des soldats, la synchronisation de leurs gestes et de leurs voix participe à « dépersonnaliser » les engagés au profit du groupe, participant ainsi à « faire corps » [Poussin, 2018]. C'est ce que constate aussi l'historienne Odile Blanc à propos du costume, dont elle relève sa proximité avec l'uniforme du fait de « sa fixité et sa continuité avec l'ordre établi » [2009 : 31]. De plus, elle remarque que pour un moine, le terme « prendre l'habit » s'apparentait à abandonner ses vêtements séculiers pour adopter « ma manière d'être conforme à son ordre », autrement dit, l'*habitus* [*Ibid* :32]. L'utilisation du terme « en civil »* privilégié par les Arlésiennes pour désigner leur vêtue quotidienne renforce ce parallèle. Car si les défilés des belles endimanchées sont bien sûr plus libres que ceux performés par les soldats, elles n'en doivent pas moins obéir à des règles, contraintes qui participent à les intégrer dans un collectif plus large. Car le costume, pour Sophie Cassagnes-Brouquet et Christine Dousset-Seiden, induit un comportement, une identité nouvelle, si bien que « celui qui l'endosse s'apprête, tel un comédien, à jouer un rôle choisi ou imposé sur la scène historique et

¹⁹⁶ « Laure Novelli et Élodie Bretagne parlent de leur expérience de demoiselles d'honneur de la XX^e Reine d'Arles au milieu de leur règne », 03/11/2009, Florie Martel, Enquête Reine d'Arles 2008-2010, 3MUS3-0094.

sociale » [2012 : 8]. Il faut donc qu'il y ait une « coïncidence entre la femme et son costume » [2012 : 30], pour reprendre l'expression de Florence Gherchanoc, coïncidence qui induit un conditionnement de soi afin d'être fidèle à ce que l'on porte. « N'ajustez jamais la robe au corps, mais disciplinez le corps pour qu'il s'accorde à la robe », disait la créatrice de mode des années 1930 Elsa Schiaparelli [cité dans Borel, 1992 : 115]. Nul doute qu'une telle politique s'applique directement aux belles endimanchées, puisque Véronique Moulinié parle d'une « dictature du corps » [2009 : 190], qui « est en fait l'apprentissage d'une certaine idée de la féminité sur laquelle personne ne fait mystère, la décrivant en des termes pour le moins contraignants. » [*Ibid.* : 190].

Mais je suggère ici que cette idée de la féminité est en fait un féminin de représentation, public, sans commune mesure avec le féminin que les femmes qui portent le costume incarnent “en civil”*. D'où le sentiment de transformation, associé à la puissance, qu'elles affirment ressentir en revêtant le costume : en défilant en costume en public, l'Arlésienne s'approprie et occupe un espace qui n'est symboliquement pas le sien dans la société. Denyse Côté, Sophie Louargant et Sylvie Paré ont ainsi consacré en 2020 un numéro des *Cahiers de géographie du Québec* à la question des inégalités de genre produites par l'aménagement des territoires. Les autrices écrivent :

« Toutes les femmes n'ont pas eu, ou bien n'ont pas actuellement, les conditions pour avoir une pleine capacité à s'approprier l'espace et à en faire pleinement partie de manière égalitaire. Les résistances sont d'ordres politique, symbolique, mais aussi de l'ordre de la résistance ordinaire. »
[Côté *et al.*, 2020 : 4]

De plus, en attirant volontairement les regards sur son corps, en faisant un usage ostensible de l'art de la parure et de la séduction, l'Arlésienne transgresse les frontières du féminin acceptées dans la société.

Mais dès lors, les Arlésiennes sont « dépersonnalisées » et deviennent aux yeux du public l'incarnation idéale de l'identité régionale¹⁹⁷. Leur image est alors séparée de leur corps, pour devenir symbole de la tradition vivante, allégorie de l'identité régionale, avatar de l'élégance des femmes du pays d'Arles. Cependant, il existe des moments et des espaces où le costume devient de nouveau l'attribut de celle qui le porte et s'attache à sa personne. Dans ces

¹⁹⁷ Sur les liens entre féminin, identité et nation, voir Chapitre 8, « 2. L'Arlésienne et la Provence » en page 464.

contextes, l'habit régional s'intègre à nouveau dans les registres du féminin contemporain, tandis que les Arlésiennes s'approprient, revisitent et actualisent les caractéristiques de la figure idéale qu'elles incarnent.

Les « caramentrans »*

Cette dynamique est particulièrement visible lorsqu'il est question de celles qui, justement, sont réputées échouer à l'exercice. Selon la plupart des Arlésiennes que j'ai pu rencontrer, il y en aurait toujours, en effet, qui "marquent mal" en costume, cette altérité étant toujours repoussée cependant aux frontières du groupe d'affinité. Les hommes affirment volontiers que les Arlésiennes sont toutes plus belles les unes que les autres en costume, à l'instar de David qui me demandait "tu en as déjà vu une laide, toi ?". Les femmes passionnées de costume, en revanche, sont beaucoup moins unanimes à clamer la beauté universelle de l'Arlésienne : il y aurait des "*caramentrans*", c'est-à-dire des personnes qui, n'ayant pas réussi à agencer correctement leur tenue, se démarqueraient par leur absence d'élégance et un résultat physique peu avantageux. L'expression est issue de la tradition carnavalesque (« carême-entrant ») d'attifer un mannequin de vieux habits avant de le brûler. Ces femmes sont alors associées à la honte, ayant la vulgarité tapageuse de celles qui s'exposent de façon inconvenante. Elles correspondent aussi à une classe d'âge spécifique : les *caramentrans** ont généralement dépassé la trentaine et ne bénéficient pas de la même patience que celle accordée à leurs cadettes, ou, dans quelques cas, peuvent être des jeunes filles outrepassant de façon trop éclatante les règles du costume. Ces dernières, en général, sont fustigées en raison d'un intérêt trop marqué pour les attributs associés au registre de la séduction, comme le maquillage, les manucures, les chaussures à talons...

Au cours des défilés, les plus jeunes sont regroupées et présentées avec fierté : leur présence est la preuve de la vitalité de la pratique et de son succès. Les regards à leur rencontre sont bienveillants et les exigences minimales. Ainsi, c'est leur intérêt pour la vêtue traditionnelle qui est mis en avant, leur motivation bien plus que leurs tenues. Les attentes des adultes envers les plus jeunes se renforcent au fur et à mesure que le costume évolue. D'abord, les Mireillettes doivent adopter la coiffure en bandeaux* et porter le fichu, fixé avec des épingles. Les tabliers deviennent de plus en plus travaillés, ornés de détails et les accessoires se multiplient. La prise de ruban est la dernière étape officielle : la chapelle est désormais complète, le tablier peut disparaître au profit de tenues plus élaborées et de bijoux plus nombreux. Pour Garance, les femmes âgées de plus de quarante ans ne feraient résolument plus partie de la "jeunesse", et

pourraient alors “se faire plaisir” en optant pour des parures luxueuses, “qui envoient du lourd”. Avec l’âge, selon elle, le costume se chargerait plus volontiers d’atours supplémentaires : les choix de dentelles, de bijoux et d’accessoires sont plus larges et les parures sont volontiers plus riches.

Les filles, puis les femmes, peuvent ainsi affirmer de façon de plus en plus marquée leurs goûts personnels en composant leurs tenues, et témoigner de leur maîtrise des techniques traditionnelles. Leur classe d’âge, en grandissant, devient alors visuellement moins homogène : différents niveaux dans l’art du costume émergent, tandis que leurs aînées manifestent plus volontiers leur désaccord en cas d’écart à la norme. Ainsi Chloé, au cours d’une fête dédiée aux enfants à Fourques – qui célèbre la *Maïo*, n’hésitait pas à qualifier de “*cagole*” une jeune fille arborant des faux ongles au rouge très vif en costume. Elle en profitait pour me citer une autre jeune fille qui “aimait se faire les ongles” :

Tu sais, des faux, longs. On lui a dit qu’il fallait les enlever, elle n’a jamais voulu. Jusqu’à ce qu’on la traite de *cagole*. Alors, là, elle les a enlevés. Celle-là, je ne peux pas me la voir. Si tu me lances, j’en dirai, des choses ! Ah non, elle, je ne peux pas me l’encadrer. Elle ne se costume pas, elle se déguise.

Entretien, 6/05/2018.

La professeure des écoles était postée avec moi à un carrefour pour admirer le défilé et commentait chaque tenue à voix haute. Elle a choisi de laisser Julia, sa fille, porter le costume toute la journée, contrairement à d’autres mères de son association :

Moi, je passe pour extrémiste, mais il faut qu’elle s’habitue. Ce n’est pas confortable, il fait super chaud, mais c’est comme ça.

Entretien, 6/05/2018.

Chloé souhaitait habituer sa fille à porter le costume par tous les temps et cette chaude journée de mai ne faisait pas exception. Cette rigueur se retrouvait dans les évaluations qu’elle portait sur les autres costumes. Elle me désignait des petites filles qui, selon elle, étaient “déguisées” :

Regarde-la, elle. Ce n’est pas sa faute, hein, la pauvre. On ne peut rien dire à son âge. Mais les parents n’ont honte de rien, ou alors, on les a mal conseillés. Mais là, c’est un déguisement, on ne peut rien dire d’autre.

Entretien, 6/05/2018.

Les femmes n’avaient pas, en revanche, le bénéfice du doute et son jugement se durcissait au fil des âges. Car si les excès de coquetterie sont pardonnés à la jeunesse, ils sont, en revanche, sévèrement réprimandés chez les plus âgées. Une dame de soixante-dix ans a ainsi été remarquée à la fête votive du village de T., portant une tenue vert amande, couleur

habituellement associée aux mariées : les moqueries relevant son âge avancé, et donc le caractère incongru de son costume ne s'étaient pas fait attendre et ont ressurgi l'année suivante au moment de la fête. La longueur de sa jupe, jugée bien trop courte, ainsi que ses talons hauts ont également soulevé de vives critiques. Ainsi, au fil de leur carrière, les Arlésiennes sont supposées maîtriser plus finement l'art de l'habillement, tout en élargissant leur éventail de possibilités. Dans un même temps, les comparaisons, directes ou implicites, avec les autres vont bon train. En marge d'un défilé, il n'est pas rare qu'un groupe se réunisse pour commenter, sous la direction de sa présidente, les tenues des autres Arlésiennes présentes. Sont alors passées en revue les belles toilettes autant que celles qui sont jugées ratées, ou les "fausses bonnes idées". Garance, elle, possède un dossier spécialement dédié aux "*caramentrans*"* (c'est d'ailleurs le nom dudit dossier) dans son ordinateur. Il lui sert, notamment, à illustrer ses idées lorsqu'elle souhaite expliquer ce qu'il n'est pas souhaitable de faire avec le costume. Mais cette logique d'évaluation se déploie avec une force particulière au cœur des défilés :

Je participe en costume au défilé de T. accompagnée de Léa, 25 ans, enseignante en primaire dans ce même village. À l'entrée des arènes, alors que nous patientons pour accueillir les raseteurs* (toutes les Arlésiennes sont rassemblées dans ce but), nous discutons avec Lou, 22 ans et étudiante en communication. Elle porte un costume de soie rouge (« T., c'est chic » nous avait prévenues Violette avant le défilé), qui a malheureusement pris l'humidité en passant au-dessus de flaques. La jupe a « pompé » l'eau et une ligne de démarcation sombre apparaît. Lou, qui ne semble pas l'avoir remarqué, nous explique qu'elle devait coiffer une amie à chacune de leurs sorties, ce qui l'agaçait : elle n'avait pas le temps de se préparer correctement elle-même. Aussi, elle l'a mise au pied du mur, et, depuis, son amie se débrouille très bien. Sur ces entrefaites, nous sommes rejointes par une autre jeune fille, en costume bleu, mais à la coiffure discutable selon mes comparses. Léa, plus tard, me dira en effet qu'il s'agit « d'une horreur » : un peigne trop avancé, les abandons* trop serrés, tordus et pas équilibrés... Léa enfonce le clou : « j'aurai préféré, à sa place, ne pas défiler plutôt que de sortir comme ça. Elle doit avoir honte ! ». Léa est lancée, et, à voix basse, elle se lance dans l'évaluation des jeunes filles qui nous entourent. Elle souligne le costume de Lou, qui n'a visiblement pas su marcher correctement avec, tout en ajoutant « quand j'en vois certaines, je me dis qu'on ne se débrouille pas si mal », en me regardant avec connivence. Car il faut dire que la journée, avec le défilé, ne commençait pas sous les meilleurs auspices. Léa avait eu un moment de découragement en découvrant les tenues parfaites des « officielles » (la Reine et ses Demoiselles d'honneur), dont notamment une qui était, comme Léa, originaire du village et qu'elle connaissait donc depuis l'enfance.

Journal de terrain, 12/08/2018

Léa défilait habituellement avec un groupe, à raison d'une à deux sorties par an. Avant de l'accepter à leurs côtés, les membres les plus anciennes de l'association tenaient à vérifier sa tenue, sans quoi elle ne pouvait pas s'associer à leur cortège.

Nous sommes très loin, ici, des sentiments de force, de confiance et de puissance décrits plus tôt par les Arlésiennes. Au contraire, les regards qui se posent sur le costume ne sont pas toujours admirateurs, loin s'en faut. Si certaines Arlésiennes s'agacent aujourd'hui de ces

regards scrutateurs qui, selon elles, découragent les jeunes filles d'oser porter le costume, les commentaires vont néanmoins bon train au cours des événements au sujet des tenues des unes et des autres et sont parfois relayés sur les réseaux sociaux. Certaines vont même jusqu'à photographier les contrevenantes pour partager leur désaccord sur la toile. Les commentatrices les plus agacées par ces critiques, ainsi que quelques hommes proches du milieu du costume, ont tendance à désigner ce phénomène comme des "crêpages de chignon", "jalousie", qualifiant parfois de "harpies" ou de "folles" celles qui se laisseraient aller à de pareils jugements. Nous voyons bien, ici, comment les émotions associées aux déviantes et à leurs critiques puisent dans les stéréotypes de genre. Il y a, d'une part, celles que les *caramentrans** sont incapables de ressentir, comme la honte. Car les *caramentrans** seraient celles qui n'ont "honte de rien" offrent dans un même temps une image dégradée du costume, dont elles participeraient à la perte, et du féminin. Elles sont décrites comme manquant de "respect", tant au costume qu'à elles-mêmes. De l'autre côté, les critiques, elles, tomberaient dans l'excès car elles ne sauraient pas se contenir. Damien Boquet et Didier Lett soulignaient, en introduction à un numéro de la revue *Clio* dédié au « genre des émotions » que nos représentations des émotions ressenties selon les genres étaient fortement stéréotypées. Les auteurs notaient ainsi :

« Les femmes, réputées plus proches de la nature et irrationnelles, manifesteraient en effet une sensibilité plus exacerbée que les hommes, exprimeraient davantage leurs sentiments (quitte à ce qu'elles se laissent déborder par eux), passeraient plus rapidement d'une émotion à une autre, seraient lunatiques ou hystériques. Les hommes, êtres de culture et de raison, auraient plus de retenue et de contrôle d'eux-mêmes, maîtriseraient bien davantage l'expression de leurs émotions et en changeraient moins souvent. Dans la façon dont elles sont jugées, attendues et parfois exigées, les émotions, viriles ou efféminées, sont donc genrées. » [2018]

Aussi, il n'est guère étonnant que dans un milieu caractérisé par l'entre-soi féminin, construit autour de la création textile et le travail esthétique – et qui correspond ainsi aux stéréotypes associés à la bonne féminité – les comportements considérés comme problématiques soient spontanément associés à des émotions féminines déviantes caractérisées par l'excès. Les termes destinés à ces Arlésiennes, qui sont désignées comme des pôles opposés (trop rigides ou pas assez, trop pudiques ou impudiques...) tirent leurs racines d'un imaginaire ancien. En Europe, en effet, les femmes qui remettaient trop ouvertement en cause les normes sociales étaient, dès la seconde moitié du XIX^e siècle, qualifiées de malades mentales [Fauvel, 2013]. La

dénonciation de ces comportements hors normes participe, dès lors, à l'élaboration d'un féminin consensuel et homogène dont les marges sont qualifiées de pathologiques.

Or, je soutiendrai ici que, malgré ces dénonciations qui reprennent les stéréotypes du féminin, ce regard critique constant porté par les Arlésiennes entre elles et sur elles-mêmes constitue également un effort pour re-singulariser les incarnations qu'elles deviennent par le costume et l'inscrire dans le registre du travail, du savoir-faire et de la technique. Leurs interventions régulières pour recadrer les contrevenantes permet, en creux, de souligner la virtuosité de celles qui produisent des bons costumes. Elles affirment par-là que n'est pas Arlésienne qui veut, et que porter le costume représenterait un véritable travail, des connaissances et des compétences spécifiques. Sans chercher à légitimer des pratiques par ailleurs décrites par leurs victimes comme pesantes et blessantes, il s'agit plutôt de souligner comment la relation entre le féminin et la recherche esthétique est aujourd'hui difficile à tenir pour les femmes, qui doivent faire face à l'éternel soupçon de narcissisme ou d'un tempérament trop séducteur. Le contrôle étroit que les Arlésiennes opèrent les unes envers les autres permettrait ainsi non seulement de décourager celles qui, du fait de leurs tenues, confirmeraient de façon trop éclatante ce soupçon, mais aussi d'inscrire le costume dans un autre système de valeur, à savoir l'expertise, la compétence technique, l'érudition historique et la virtuosité.

Être une belle Arlésienne

Nous l'avons vu, en effet, les Arlésiennes entretiennent un rapport ambivalent avec la beauté, qui est pourtant selon elles un élément fondateur de leur costume. Cette beauté doit sembler "naturelle" au moment du défilé, c'est-à-dire ne laisser entrevoir aucun effort apparent. Mais cette facilité apparente ne trompe pas les autres membres de la communauté qui savent repérer quelles tenues ont exigé des efforts, du travail, une approche érudite et lesquelles ont été au contraire trop facilement réalisées. Le savoir-faire costumier se veut discret, la lecture et son interprétation serait l'apanage des initiées. Une Arlésienne qui aurait réussi du point de vue technique et historique se distinguerait, paradoxalement, de celles qui ne visent que l'esthétique, car elle serait plus belle que ces dernières. Ainsi, la beauté ne doit pas être un but, mais une conséquence du travail fourni. C'est ce que m'expliquait Nicole Niel, alors qu'elle m'accordait un entretien entièrement dédié à la thématique de la beauté des Arlésiennes en costume :

On a perdu des manières de faire, je vais te citer un exemple, mais je pourrai te chercher des documents pour te montrer ça. Aujourd'hui, tu regarderas, Naïs et les demoiselles d'honneur, tu regarderas leur fichu, il part comme ça des épaules et il vient droit sur la pelote [une façon d'agencer les extrémités du fichu avant de les rentrer dans la jupe]. C'est un triangle. Schlak !

Bon, tu regardes des photos de l'époque Léo Lelée, le fichu il vient ici [sur la poitrine], il descend, il est souple, il fait un petit arrondi. Parce que quand tu lèves les bras, tu as besoin de l'aisance. Et après ce petit arrondi tu as la pelote. C'est-à-dire que la pelote, elle est dans cet espace. Tu comprends ce que je veux dire ? Ça, ça ne se fait plus du tout. Sauf chez certaines Arlésiennes. Et les filles, là, quand elles sont habillées, et bien on ne peut plus lever les bras, hein ! Ça n'est pas possible... Voilà, ça, c'est un exemple flagrant d'une déformation dans le savoir-faire et la mise en place d'un fichu... Parce quand on le porte tous les jours, on a besoin de bouger. Là [quand le fichu est porté trop rigide et qu'il empêche de bouger] il ne vit pas, le costume, il ne vit pas là, c'est une apparence. Ce n'est qu'une façade. Et ça c'est un exemple matériel, il y en a certaines, si je leur dis « levez les bras », elles ne peuvent pas, c'est matériellement impossible, ou alors elles vont déchirer, ça va craquer ici. Par exemple. Il y a des choses que l'on a perdu, ce n'est pas un mal non plus, parce que si tu veux, dans les années 20-30, les femmes qui ont porté le costume, mais de manière même folklorique, à ce moment-là, mais pour la tradition, pour suivre Mistral. Elles ont aussi suivi un peu la mode du moment. Donc elles ont des manières de préparer leurs cheveux, là, des coques et tout, des trucs qui sont typiques de la mode du moment. Que l'on ne porte plus du tout aujourd'hui, mais ça se comprend, parce que ce n'est plus la mode de maintenant. Cette évolution-là c'est une évolution, on peut considérer ça comme une évolution. Bien sûr. Mais, pour moi le costume il n'est pas là-dedans, ça ce n'est que de l'apparence tout ça. Pour moi, l'essence du costume, l'esprit du costume, c'est d'être capable de partir de son corps, de son physique, et de connaître, et d'avoir les moyens suffisants au niveau de la technique et de l'appropriation des gestes, de la manière de manipuler les tissus et tout, pour sublimer ce corps, qui a des défauts parfois. Et le costume est magique parce qu'il te permet de corriger ces défauts, ou, du moins, de les atténuer. Ça j'ai essayé de l'expliquer : tu as une femme qui a un buste très long et des jambes courtes, bon, et bien tu vas remonter un peu la taille de la jupe, et la chapelle, au contraire, la faire un peu descendre, pour avec l'illusion, donner l'impression de. Tout ça, ça rentre dans l'esprit du costume, parce que si tu veux cette recherche de l'absolue beauté de la femme et de l'image que l'Arlésienne essaie de donner, et d'utiliser tous les moyens qu'on a à notre portée pour arriver à ça. Voilà, arriver à sublimer. Il y en a qui y arrivent, il y en a qui n'y arrivent pas et puis ce n'est pas facile. Et puis il y en a qui ne veulent pas essayer de le comprendre, ça. Et c'est vrai aussi que c'est une étape à laquelle tu ne parviens que quand tu as déjà plusieurs années de costume derrière toi. C'est-à-dire que c'est comme apprendre à conduire, tu ne peux pas envisager de faire une course automobile si tu ne sais pas conduire vraiment une voiture et que les automatismes viennent naturellement : freiner, d'appuyer sur le débrayage, l'accélérateur, tout ça. Ça n'a rien à voir, mais c'est tout un ensemble de savoir-faire qui se situent à différents niveaux, les cheveux, dominer, absolument dominer tout ça, tout dominer pour pouvoir oublier la peur de ne pas poser correctement son ruban, que le peigne ne tienne pas bien, que les épingles ne s'en aillent pas. Dominer tout ça techniquement pour pouvoir accéder au bonheur de dire, je vais modifier la hauteur de mes bandeaux*, la direction, le guidon je ne vais pas le faire comme ça, je vais le faire incliné. Jouer avec le costume, et jouer dans le bon sens, c'est-à-dire dans le sens d'arriver à l'amélioration de son physique, voilà. Et ça, il y en a beaucoup qui en sont loin, loin, loin. Et puis c'est pas la préoccupation des jeunes. Les jeunes filles, là, là elles sont toutes habillées pareil, et coiffées pareil, voilà. Elles font vraiment, bon, c'est le phénomène de groupe, tu les vois, reines d'Arles, Demoiselles d'honneur, elles sont ensemble, tu les vois toutes, c'est la répétition. C'est le même moule.

Entretien, 12/10/2019

Ce long extrait d'entretien résume parfaitement la technicisation du port du costume d'Arles et la place accordées à ses normes dans la construction contemporaine du costume. D'abord nécessairement simplifié pour pouvoir être transmis du temps de Frédéric Mistral, du Félibrige et du "folklore", il ne peut pourtant plus se résumer à cela aujourd'hui selon Nicole Niel : il doit

être plus que de la représentation. Au contraire, nous dit celle-ci, il s'agit désormais d'être capable d'aller plus loin que le simple respect des normes en les adaptant à soi. Le but n'est pas de faire corps et d'être toutes identiques, mais bien de déployer sa singularité en costume. Cela passe par une compréhension fine de l'histoire du costume, telle qu'elle a été établie par les expertes pour pouvoir en explorer les marges et les possibilités. Nicole Niel parle ainsi de "jouer" avec le costume, c'est-à-dire d'en faire l'expérience, une expérience portée par la maîtrise parfaite de la technique et une appropriation personnelle. Il y aurait donc deux rapports différents à la beauté. L'un, négatif, s'apparente à une beauté de façade qui viserait à "paraître" tout en imitant celles qui, dans la même démarche, n'ont pas compris la "logique" du costume et le figent en faisant émerger une forme stéréotypée. L'autre, positif, renvoie à une recherche absolue, qui serait dénuée d'intérêt personnel et s'inspirerait directement des anciennes Arlésiennes tout en prolongeant leur pratique. Celle-ci repose sur le travail, la recherche et la compétence technique. Seule cette dernière posture, selon Nicole Niel, ferait du costume un patrimoine "vivant".

Cette volonté d'affirmer un patrimoine vivant, opposé à une pratique qui serait uniquement orientée vers la performance, n'est pas une spécificité arlésienne. Au contraire, elle s'inscrit dans le sillage de l'UNESCO qui a popularisé, à travers sa convention de 2003, l'expression de « patrimoine vivant » « en assurant la promotion de pratiques expressives plutôt que celle d'objets, produits de la créativité humaine » [Tornatore, 2017]. Le Patrimoine Culturel Immatériel est ainsi défini par l'UNESCO comme « traditionnel, contemporain et vivant à la fois », mais aussi « inclusif », c'est-à-dire participant à l'élaboration d'un sentiment « d'identité et de continuité » grâce au partage d'une pratique commune, « représentatif » car reconnu en vertu de son « enracinement » dans un groupe donné, et, enfin, il est « fondé sur les communautés » qui « le créent, l'entretiennent et le transmettent »¹⁹⁸. Cette définition, qui appuie sur le caractère dynamique du patrimoine, participe ainsi à l'extraire d'une possible interprétation passéiste, afin que les objets étudiés ne soient « plus traités comme des survivances de faits anciens qui se seraient abâtardis, mais au contraire comme l'expression contemporaine de représentations conflictuelles des identités [...] et des groupes sociaux qui l'investissent » [Cuisenier et Segalen, 1993 : 87]. Le patrimoine, approprié par les communautés, doit être un signe et une source d'appartenance, source d'identification collective. Dès lors, comme le relevait Daniel Fabre, il ne s'agit plus pour les communautés d'affirmer que « le patrimoine c'est à nous », mais « le patrimoine c'est nous » [Fabre,

¹⁹⁸ <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immatériel-00003> page consultée le 17/06/2023.

2013 : 17], celui-ci étant revendiqué comme singulier et propre [Lucie K. Morisset, 2018]. Dans le cas du costume d'Arles, nous avons pu voir comment il participe à la fabrique et à la mise en lumière de la continuité entre les personnes, celle-ci pouvant s'établir avec des ancêtres ou les membres du "petit monde de la tradition". Nicole Niel, en retraçant l'histoire récente du costume, démontrait à quel point sa transmission empêchée menacerait sa vitalité actuelle en le réduisant à une forme fixe et stéréotypée. Dès lors, dans son discours, il semblerait que certaines Arlésiennes pourraient témoigner d'une relation privilégiée à l'objet patrimonial, puisqu'elles en auraient saisi la "logique", tandis que d'autres en seraient privées. Chez les Arlésiennes, parvenir à être belle en costume serait alors le signe d'une relation intime au patrimoine, l'intime étant associé à ce que François Laplantine désigne comme un « processus d'intériorisation » [2020 : 19]. L'intime, nous dit l'auteur, serait un mode de connaissance associé au temps long, à un processus qui transforme les personnes qui le cultivent. Plutôt que de penser l'intimité à partir des catégories dualistes du dedans et du dehors, public et privé, etc., il nous invite à la considérer comme une relation, une « *pensée de l'avec* » [Ibid. : 25] qui singularise et personnalise les entités ainsi en présence. Ainsi, travailler sur son costume, s'y investir, signifierait d'accepter d'entrer en relation avec lui, d'en comprendre la "logique" pour le transformer en partie, et se laisser affecter par lui. La beauté peut émerger lorsque le lien entre soi et la tradition est réussi : plus que l'appliquer, il faut savoir l'interpréter pour l'adapter, s'en inspirer, la modifier et la renouveler. La virtuosité technique mise en œuvre dans le cadre privé doit s'effacer en public au profit du résultat final, qui se résume sous ce terme : *l'Arlésienne*. Le corps devient la manifestation de la continuité à l'œuvre et se confond totalement avec le costume : ce dernier ne peut exister que dans sa relation avec celle qui le porte. Mais cette rencontre entre soi et le costume brouille les frontières sur ce qui relève du collectif et du personnel. Ou, disons plutôt, l'existence d'une relation intime avec le costume ne peut être reconnue qu'à travers la performance publique de celle-ci. De fait, une Arlésienne en costume ne saurait ressembler à aucune autre, tandis que chaque tenue devrait être différente, signe d'une relation en mouvement, d'une compréhension de l'objet patrimonial sans cesse renouvelée.

Mais le travail et l'investissement personnels ne semblent pas suffisants, dans les discours que j'ai pu recueillir, pour expliquer la beauté d'une Arlésienne. Cela s'explique par l'existence d'autres représentations liées au port de l'habit régional : le patrimoine et la tradition sont bien sûr régulièrement mobilisés pour qualifier la pratique, mais la nouvelle génération semble s'en détacher quelque peu pour faire émerger d'autres représentations de celui-ci. Ainsi,

dans une interview accordée à la gazette locale *L'Arlésienne*, Clément Trouche et Nathalie Chay (XIX^e Reine d'Arles, de 2005 à 2008), qui étaient membres du jury pour l'élection de la XIV^e Reine d'Arles en 2021, parlaient en ces termes du costume :

Avec Nathalie, nous faisons attention avec le mot tradition. Quand les filles à l'élection nous disaient : « J'aime me costumer parce que c'est la tradition », on les poussait en leur demandant : « Toi t'es quoi, t'es une fille du XXI^e siècle qui se coiffe tous les week-ends. Tu penses costume, tu manges costume, tu dépenses costume, matin, midi et soir. Pourquoi ? C'est pas pour la tradition. C'est parce que ça te fait plaisir et que ça fait partie de toi... »

Nathalie Chay : Aux présélections pour la reine d'Arles en 2021, ça nous a tenu à cœur avec Clément d'aller plus loin que les poncifs : « On porte le costume parce que ma grand-mère portait le costume. » On s'en fout de ça : « Quel plaisir tu prends, en quoi ça résonne en toi ? » On a essayé de creuser plus loin.¹⁹⁹

Si les jeunes filles que j'ai pu rencontrer mentionnaient toutes l'amour de la tradition et du patrimoine pour justifier leur pratique costumière, l'affirmation de ces deux figures centrales qui œuvrent pour la promotion et la transmission de l'orthodoxie costumière doit nous interpellier. Car il serait très réducteur de considérer que les Arlésiennes ne se costument qu'avec pour seul horizon d'assurer la continuité des traditions, ou pour unique motivation ce que d'aucuns qualifieraient de « volontarisme culturel ». Ce que suggèrent Clément Trouche et Nathalie Chay se confirme lorsqu'on s'intéresse plus en détail aux façons dont les Arlésiennes qualifient la beauté de leur costume.

Car les qualités esthétiques d'un costume relèveraient de connaissances techniques, mais aussi de dispositions morales et parfois même de caractéristiques physiques, qui, sans s'exclure mutuellement, se renforceraient pour faire émerger l'Arlésienne contemporaine idéale. Bien sûr, un beau costume est avant toute chose correct au niveau de la tradition. Ainsi, lorsque je demandais à Estelle, 29 ans et ancienne Demoiselle d'honneur, ce qui faisait selon elle et pour elle un « beau costume », elle me répondait :

Moi, pour moi, il est réussi quand je sors quand je peux plus rien retoucher, et que je peux pas l'améliorer. Si je peux améliorer quelque chose, je ne sors pas ! [*Rires*]. Voilà, par exemple, les fichus qu'on plisse *et cætera*, je les plisse toujours en avance, parce que le matin, on n'a pas envie de passer une heure à tout repasser, mais alors je sais que, s'il y a un pli qui ne va pas comme je veux, je peux passer une heure et demie à le replisser, et voilà ! Ça, il faut que, quand je me regarde dans la glace, je ne voie pas le détail qui fait que ça ne va pas aller. Parce que peut-être que personne ne le verra, mais moi je le verrai. Donc du moment que je suis à l'aise dans mon costume, que moi ça me plaît, que quand je me regarde dans la glace, tout va bien, et pour moi rien ne dénote, là je peux sortir, et je serai bien, à l'aise, il n'y a pas de souci.

Entretien, 4/09/2019

¹⁹⁹ « On peut être Reine d'Arles et homosexuelle », Éric Besatti, 18/06/2022, <https://larlesienne.info/2022/06/18/on-peut-etre-reine-darles-et-homosexuelle/>, site consulté le 1/07/2024.

Garance, de son côté, me présentait un fichu ancien, exceptionnel selon elle, qu'elle espérait pouvoir vendre à une jeune fille en particulier (qui a été élue, quelque mois plus tard, XXIV^e Reine d'Arles) :

Non, il ira à Camille, il ira, parce que je vais faire le nécessaire pour qu'il soit sublime et il sera sublimé sur le dos de cette Arlésienne. Qui est très belle, qui a du chien, qui a de la gueule. Qui n'est pas une belle femme, parce qu'elle a un profil atypique, mais elle a du chien ! Mais c'est ça une belle Arlésienne. Elle est belle cette femme, elle a une présence, elle a une prestance ! Au moins, c'est une Arlésienne qui vit, qui bouge, et qui est la parfaite représentante de ce qu'on a été à une époque et de ce qu'on peut continuer à être encore dans notre époque. Pour moi c'est important. Dans pas longtemps, ça sera mort, sûrement ! Dans 50 ans, il n'y aura sûrement plus rien, ou 100 ans, va savoir !

Entretien, 3/10/2019

Jeanne, 53 ans, à propos de la beauté du costume, me disait également :

Et il y a ce côté princesse aussi. C'est vrai que ça fait plaisir quand on se trouve belle. En plus, l'avantage, du costume, de notre costume par rapport à des costumes d'autres terroirs de France, c'est que tu te sens belle avec. Parce que, parce que c'est chez nous, hein, parce qu'on a des couleurs, parce que... Quand tu vois les autres costumes, c'est terne, c'est pas seyant, c'est pas élégant. Elles [les Arlésiennes] se sentent belles. Ça leur permet d'être draguées, de voir des mecs, la plupart, c'est des gardians* de *roubine* [petit canal d'assainissement], ils viennent parce qu'ils savent qu'il y a des belles petites [...] Moi, quand j'allais au taureau, à 15 ans, j'y allais pour regarder les jeunes raseteurs*, parce qu'on s'en foutait des taureaux, mais on aimait ceux qui étaient devant les taureaux ! C'est ça aussi, c'est une certaine forme de séduction, qui fait partie, qui fait partie entièrement aussi du costume. Parce que, quelqu'un te regarde, tu te trouves belle !

Entretien, 27/03/2018

Il serait impossible de rendre compte de l'ensemble des commentaires que j'ai pu recueillir sur la beauté des Arlésiennes, tant ils sont nombreux et la thématique spontanément abordée lorsqu'il est question de l'expérience du port du costume. Mais il est intéressant d'observer le glissement qui s'opère de l'appréciation esthétique de l'objet (le costume) vers celle qui le porte lorsque l'opération est réussie. Car si on parle volontiers d'une belle Arlésienne, on n'évoque que rarement la possibilité d'en trouver une "moche" (seule Aline, une experte de 72 ans, m'a fait cette remarque à propos d'Arlésiennes de "l'époque") : ce sont les costumes qui sont ratés, mal réalisés. Les savoirs, les savoir-faire traditionnels sont une ressource pour travailler son corps et en faire émerger une image idéale. Il s'agit donc, comme le dit Nicole Niel, de "partir de son corps" pour faire advenir l'Arlésienne : il faut être capable de poser un certain regard sur soi (ou le corps de l'autre lorsqu'on l'habille) pour le faire coïncider avec le costume.

Le costume participe à une mise en performance de soi où le corps apparaît comme un projet : il s'agit de partir du « donné », d'une « esthétique déjà là », pour reprendre les expressions de l'anthropologue Pierre-Joseph Laurent [2010, 2023], pour faire émerger une

image travaillée et construite. Cette image est à la fois soumise au jugement collectif, mais aussi décrite comme une source de fierté à l'origine de sentiments positifs, étroitement liés au sentiment d'être belle. Le travail esthétique opéré par les Arlésiennes rejoint en ce sens les pratiques de beauté déployées au sein des élections de Miss et décrites par Camille Couvry et Marion Braizaz [2019]. Les candidates, en effet, décrivent le travail d'embellissement comme « un moyen d'atteindre une forme de bien-être lors des élections, mais aussi *en dehors* » [Ibid.]. L'acte esthétique est en effet perçu dans notre société, nous disent les sociologues, comme un « *retour à soi* », source d'émotion positive, tandis que réussir les gestes techniques associés renforcent cette satisfaction. Enfin, les concours de beauté sont décrits par celles qui les vivent comme une façon de gagner en aisance sociale, de prendre confiance en soi en maîtrisant son image. Nous retrouvons ces glissements entre pratique esthétique, bien-être, sentiment de force et de coïncidence à soi dans les verbatims mis en évidence ci-dessus. Le temps de préparation du costume, puis la transformation de soi en Arlésienne, sont perçus comme un temps de soin, une attention à soi source de bien-être. Il permet, de plus, de mettre en valeur ses compétences techniques : Estelle, comme d'autres, visait l'excellence même si celle-ci n'a pas toujours vocation à être remarquée. Enfin, le travail esthétique favorise l'acquisition d'un regard singulier sur son corps, qui fait apparaître le corps comme une ressource, avec ses « potentialités », tandis que la mise en représentation de celui-ci s'accompagne de l'apprentissage de la maîtrise de ses émotions – notamment à travers la nécessité de sourire [Couvry, 2020]. Ce travail du corps et la mise en représentation de soi participent à faire émerger des figures aux allures dominantes, qui, comme Camille, la jeune fille décrite plus haut par Garance, ont du « chien » et une forte présence. Cela permet de susciter les regards, et, *in fine*, de se *sentir* belle.

Le port du costume offrirait ainsi aux femmes et aux jeunes filles l'occasion, par la mise en performance de leur corps, de tirer un sentiment de force et de fierté, incarnant un féminin idéal et valorisé du fait de sa beauté. Si je parle ici de « performance », je relève néanmoins, à la suite de Silvia Federici, les limites que le concept recèle lorsqu'il est question de penser conjointement le corps, le genre et la performance. En effet, nous dit l'autrice, si la performance permet de mettre en exergue le caractère construit des représentations du féminin, elle masque néanmoins le caractère structurel des normes de genre, qui discipline et domine les corps dès la naissance :

« Le concept implique une idée d'obéissance passive à la loi, d'incarnation de la norme, une forme de consentement. Comme si l'identification sociale

à la catégorie femme était inévitablement une blessure qu'on s'auto-inflige. » [Federici, 2020 : 70]

Avec le terme de performance n'apparaissent que deux issues : la résistance ouverte ou la soumission. Or, comme le souligne Federici, cela revient à masquer « la rébellion qui couve dans certaines formes de consentement » [*Ibid.* :71]. L'art de la parure possède, de plus, une palette de possibilités suffisamment large pour que les femmes s'approprient certains signes, en rejettent d'autres, pour produire un discours implicite sur leurs représentations des normes de genre. Cependant, si je reprends ce terme, c'est que dans la pratique des défilés arlésiens la place des regards portés par les autres sur les corps – et notamment sur son corps – est constitutive de l'expérience du port de l'habit régional. Les Arlésiennes se costument et défilent en grande partie pour être vues et c'est la perspective de ces regards et de leurs évaluations qui fait du travail esthétique, en amont, un moment de bascule singulier, où il s'agit de se projeter en Arlésienne en même temps qu'il faut anticiper les réactions de ses pairs et du public. Or, comme le souligne Iris Marion Young, l'expérience corporelle des femmes est singulière en ce que leur corps est à la fois sujet et objet dans la société contemporaine [Young, 2017], expérience que redouble le costume à travers la pratique du défilé, qui consiste justement à l'exposition publique du corps paré. En effet, nous dit Young :

« L'existence corporelle féminine est rarement une pure présence au monde parce qu'elle s'oriente à la fois vers soi-même et vers les possibilités extérieures du monde. » [*Ibid* : 34]

Aussi, affirme Young, les femmes développent dans un même temps une conscience aigüe de l'existence de leur corps, le plus souvent perçu comme une entrave, une limite lorsqu'il s'agit de le mettre en mouvement, mais ce corps nécessite également une attention particulière, notamment du fait qu'il est forcément source de regards. Les Arlésiennes, à travers le travail esthétique, en utilisant l'espace public pour être vues et reconnues pour celui-ci, s'approprient en partie les regards qui sont posés sur elles. En faisant de leur corps une œuvre, elles transforment l'évaluation qui en découle en une appréciation de leur travail, dirigeant les critères d'évaluation dans le registre de leur compétence et expertise patrimoniale. Les pratiques esthétiques, de leur côté, deviennent une succession de gestes techniques, un savoir-faire à la précision implacable, mais aussi un art où la création occupe une place centrale. Dès lors, la beauté devient pour les Arlésiennes la preuve et le signe de leur virtuosité, et le défilé le lieu de sa manifestation.

Cette incursion dans l'intimité de l'Arlésienne nous a permis de saisir une partie des enjeux associés au temps de préparation. Ce temps est caractérisé par son statut transitoire : dernière étape de création avant l'exhibition publique du costume, il s'apparente à une mise en scène de soi au moyen d'un travail du corps caractérisé par sa précision technique. L'art de monter un costume répond en effet à une succession de normes très précises qui structurent la morphologie de celle qui s'apprête à le revêtir et qui sont décrites comme déterminantes pour faire une *belle Arlésienne*. Cette beauté, qui est le signe de cette réussite technique, apparaît comme difficile à penser pour les sciences humaines. Tout d'abord, parce que la beauté fait référence dans nos imaginaires à un ordre sensible, une appréciation esthétique, un goût qui serait du registre de l'immanence, de l'universel. Or, il n'en est rien, et nous savons bien aujourd'hui que la beauté répond à des constructions culturelles singulières, locales, sujettes à variations [Laurent, 2010]. L'exemple arlésien confirme de façon éclatante, si besoin était, cette affirmation : la beauté est perçue comme la conséquence d'une succession de gestes techniques permettant l'émergence d'une *silhouette*, d'une *allure*, tout en puisant dans le registre d'une pratique féminine placée sous le signe du mystère, de l'indéfinissable et de la nature. De plus, la beauté, lorsqu'elle est associée au féminin, se révèle ambivalente. Elle est communément perçue comme une « tyrannie », source d'aliénation pour les femmes par la soumission qu'elle exige des corps. C'est ce qu'explique par exemple Mona Chollet, qui dénonce la partition genrée à l'œuvre dans notre société : aux hommes la pensée logique, le public, l'extérieur, le regard ; aux femmes le corps, la parure, le rôle d'objet de regard, le privé et l'intime [Chollet, 2012]. La beauté participe à l'élaboration, à la diffusion et à l'efficacité des stéréotypes de genre, en faisant des savoir-faire esthétiques et des techniques d'embellissement des éléments centraux d'une culture féminine alors appauvrie.

Mais cette vision ne fait pas l'unanimité. Comme le souligne Anne Gotman à propos des personnes se tournant vers la chirurgie esthétique, la démarche est bien souvent décrite comme la quête d'un être-soi, le désir d'atteindre par l'auto-construction une forme d'authenticité [2016]. Cette posture n'est pas sans évoquer les analyses d'Anthony Giddens, qui voit dans les pratiques de modification corporelles une façon pour les personnes de ressentir une forme de contrôle sur leur existence dans un contexte d'insécurité économique et sociale [1991]. Or, il me paraît que la mise en scène de son apparence, si elle mobilise le corps-projet (*body project*) décrit par Giddens, ne prend pas en compte l'idée que les pratiques esthétiques peuvent être associées à une forme de créativité. Marion Braizaz dans sa thèse consacrée aux

trajectoires esthétiques des individus, souligne que « la dimension corporelle, le vécu esthétique des individus constitueraient une composante centrale dans le cadre de leur construction identitaire » [2016 : 19]. De plus, l'apparence participe à une forme de « *théâtralisation* » de l'identité genrée [*Ibid* : 21], dont les deux figures cardinales sont dans l'imagerie judéo-chrétienne Marie, la pure et virginale, et Ève, la tentatrice [Knibiehler, 2017]. Il apparaît ainsi que la question de la séduction est impossible à évacuer lorsqu'il est question des pratiques esthétiques féminines : le travail du corps implique toujours la présence d'un regard, par défaut pensé comme masculin et hétérosexuel. Comme le montrent Philippe Liotard et Sandrine Jamain-Samson à travers une enquête menée auprès des jeunes filles à propos de leurs perceptions des modèles de féminité véhiculés à travers la mode et les médias [2011], celles-ci sont invitées, dans un même temps, à érotiser leurs corps pour être désirable aux yeux des garçons, sans néanmoins tomber dans l'excès. Les figures féminines valorisées doivent alors allier la discrétion, la retenue et l'audace afin d'être remarquées et donc capables de tisser des relations hétérosexuelles.

Le costume d'Arles n'échappe pas à cet imaginaire, avec une nuance cependant. Ici, les pratiques esthétiques, la recherche de l'embellissement de soi et la valorisation d'une *juste séduction*, mesurée et maîtrisée, s'insèrent dans un contexte hors normes pensé comme déconnecté du quotidien. Car l'objectif revendiqué de la pratique du défilé est bien d'être vue et admirée pour sa compétence esthétique. Les Arlésiennes se livrent à une performance théâtralisée visant en partie à être reconnues pour leur beauté. Il s'agit d'une mise en scène de soi, où le corps est à la fois l'objet et le sujet de la création et où les jugements sont établis, majoritairement, par les pairs. Aussi, il me semble que, pour les Arlésiennes, l'espace du défilé, public et déconnecté du quotidien, offre la possibilité de faire de leurs compétences esthétiques une ressource pour élaborer une certaine image de soi et faire de son corps le support de celle-ci. Le sentiment de force et de fierté, qui dénote parfois avec l'expérience ordinaire "en civil"* est révélateur de ce qui se joue alors à travers le costume. Car si l'habit traditionnel permet de faire émerger une forme d'authenticité, une « coïncidence à soi » étroitement liée à l'identité, il permet aussi à celles qui le portent d'explorer d'autres rapports au féminin, qu'elles associent spontanément au registre dominant ("conquérante", "royale", "effrontée"...). Ces imaginaires sont partagés dans l'entre-soi féminin et circulent en même temps que les techniques et savoir-faire d'habillement, de mise en beauté et de coiffure. Ainsi, il apparaît que les Arlésiennes s'inscrivent dans une « culture féminine », participant à l'élaboration d'une forme de sociabilité singulière et au partage de pratiques, d'expériences et de représentations communes présentées

comme spécifiquement féminines [Fine, 1984, 2002] et dont elles s'attachent, à travers le costume, à explorer les marges et les variations possibles, tout en assurant un contrôle collectif sur ces interprétations possibles.

Mais ces regards des pairs évaluant les qualités techniques, les savoir-faire et compétences esthétiques ne sont pas les seuls à se poser sur le costume. Nous avons pu voir comment le défilé participait à faire des Arlésiennes une catégorie homogène en gommant leurs singularités. Nous allons à présent nous intéresser à la façon dont se construit et se négocie la figure archétypale de *l'Arlésienne*, incarnation idéale du territoire et support de l'identité régionale. La beauté de l'Arlésienne change alors une nouvelle fois de registre, pour devenir le symbole de la fertilité, de la richesse économique et culturelle d'une Provence idéale.

Chapitre 8. Être Arlésienne

Donc je trouve que c'est dommage que l'on réduise ce rôle de Reine au local. Voilà, pour moi il y a tellement de pays, si on part, je ne suis pas félibre, hein, [...] mais il y a des félibres dans le monde entier ! Il y a des chaires de provençal ! Il y en a à Berlin, il y en a en Nouvelle-Zélande, il y en a... Ça fait des frais, c'est sûr, mais on peut aller même plus près, on va à Berlin, ça ne coûte pas si cher que ça. Bon, on pourrait lancer ça. Je pense qu'il y a la représentation locale qui passe avant tout, alors Reine d'Arles, bon, si on est Reine d'Arles, effectivement, ce qu'elles font actuellement convient très bien. Si on reprend la définition de la Reine d'Arles, comme moi je l'ai... Bon, je suis peut-être un peu archaïque, mais je l'ai toujours considérée de cette manière, une ambassadrice de la culture et du patrimoine, alors arlésien, mais plus loin provençal, elles ne sont pas dans leur rôle. Elles pourraient aller dans une autre région ! Tu les vois, toi, dans le Poitou, dans le Limousin, restons dans le côté langue d'Oc ? Est-ce qu'elles y vont, dans le Limousin ? Est-ce qu'elles vont dans le Béarn ? Est-ce qu'elles vont... ? Non ! Elles sont dans le local. La course de machin, le défilé de truc, et encore elle ne vont même pas jusqu'à Vallauris [Alpes-Maritimes]. C'est, pour moi c'est très restrictif. Et ça enlève la valeur, justement, une valeur qui pourrait nous mettre sur un piédestal, quelque part, pour faire reconnaître ce costume. Parce que si déjà elles ne se baladent pas en France... D'abord il faut passer par le patrimoine de France, hein, pour aller à l'Unesco !

Brigitte, entretien 30/05/2018

Brigitte, passionnée de 63 ans, avait pour la Reine d'Arles et ses Demoiselles d'honneur des attentes particulièrement précises. Professeure des écoles à la retraite, cette présidente de groupe a également fait des études supérieures dans le domaine de l'art et du patrimoine, renforçant sa légitimité à produire un discours public sur le costume, son histoire et la place qu'il devrait selon elle occuper aujourd'hui dans le paysage national et international. Brigitte, comme de nombreuses autres Arlésiennes, exprimait dans cet entretien à la fois un sentiment d'attachement profond au costume, le désir de le mettre en avant auquel se mêlait un sentiment de perte et de dépossession. Le verbatim mis ici en exergue pointe la difficulté pour les Arlésiennes contemporaines de *faire patrimoine* dans un contexte où l'expérience collective de l'attachement se décline sous de multiples formes et donne lieu à des interprétations variées de la tradition.

Les Arlésiennes, au cours du défilé, n'ont plus grand-chose en commun avec les *Arlésiennes d'autrefois*, c'est-à-dire les femmes qui portaient le costume au quotidien. Si toutes les historiennes locales s'accordent sur ce point, elles ne sont pas tout à fait d'accord, en revanche, sur les contours à donner à la tradition aujourd'hui. Je m'attacherai, dans ce chapitre, à questionner la façon dont les Arlésiennes se représentent leur patrimoine, en racontent la trajectoire et envisagent son futur – ou sa fin pressentie. Certaines d'entre elles se considèrent comme des *sauveuses de patrimoine*, ou encore des médiatrices privilégiées qui en auraient

compris le sens profond, se revendiquant alors comme des « figures d'exception ». Bromberger et Mahieddin désignent ainsi, en reprenant les termes d'Arthur Schopenhauer, des personnes qui « aspirent à “concevoir l'essence des choses et du monde, c'est-à-dire les vérités les plus hautes, et à les reproduire en quelque façon” » [2016]. Les « figures d'exception » se distinguent par l'idéal de pureté et de rigueur qu'elles poursuivent, leur apparente absence de compromis avec la facilité, leur apparent quasi-ascétisme :

« La notion de figure d'exception est donc entendue ici dans sa double acception, dans sa dimension objective d'une part : un personnage surprenant, inattendu, échappant aux classements habituels, dans sa dimension subjective d'autre part : une figure remarquable par les qualités morales qu'elle s'attribue ou qu'on lui reconnaît. » [*Ibid.*]

Ce caractère exceptionnel peut être revendiqué par la personne elle-même, ou venir d'un collectif reconnaissant des qualités singulières. Cependant, relèvent Bromberger et Mahieddin, ces statuts ne font guère l'unanimité, bien au contraire, et sont largement débattus. Il s'agira, ici, de nous intéresser à la façon dont les certaines Arlésiennes articulent leur trajectoire individuelle au patrimoine, favorisant ainsi l'émergence d'une relation privilégiée avec celui-ci, et la mise en récit d'une destinée collective partagée par les habitants d'un territoire. Nous pencher sur la façon dont certaines Arlésiennes se représentent leur patrimoine et se racontent à travers celui-ci nous permettra ici de nous extraire des discours surplombants, qui donnent à voir un collectif unifié sous l'égide d'une pratique commune source d'unité locale. Il apparaît alors que le rapport à la tradition, en pays d'Arles, se décline sous de multiples formes et revêt diverses significations, de même que le sens attribué au terme de « patrimoine ».

1. Un « patrimoine » en péril ?

En 1987, Gérard Lenclud, consacrant un article à la notion de tradition, lui donnait pour titre « La tradition n'est plus ce qu'elle était... » [1987]. L'objectif était de déconstruire les notions de « tradition » et de « société traditionnelle », toutes deux largement utilisées en ethnologie, mais jusqu'alors peu questionnées selon l'auteur. Trois préconçus sont ainsi mis en exergue : la tradition comme un objet nécessairement stable dans le temps, comme porteuse d'un message culturel qu'il s'agirait d'interpréter, et enfin sujette à un mode particulier de

transmission – à savoir intergénérationnel et oral. Ces présupposés reposent, nous dit Lenclud, sur notre représentation contemporaine de la tradition et de notre rapport au passé.

Le patrimoine, qui a envahi notre vocabulaire depuis les années 1980, semble souffrir des mêmes maux. Car si, dans la communauté scientifique, il est question du patrimoine comme d'une catégorie institutionnelle, c'est-à-dire « produit du pouvoir performatif des institutions » [Chappaz-Wirthner et Hertz, 2012], le terme, en pénétrant le sens commun, a fait l'objet d'appropriations plus diverses. Comme le souligne Cyril Isnart, l'enjeu est alors de pouvoir saisir les pratiques sociales ordinaires qui se déploient autour du bien patrimonial, détachées du cadre institutionnel et portées, au contraire, par des personnes revendiquant un attachement à l'objet en question [2012]. S'inspirant des discussions qui ont entouré la notion de « religion populaire », artificiellement opposée à l'institution savante en histoire médiévale, Isnart propose de reprendre deux règles de méthode transposables aux questionnements qui traversent aujourd'hui les études patrimoniales :

« Mais la vision par trop simpliste de ces deux grandes classes [populaire et institutionnelle] caractérisées par leurs pratiques religieuses a passé sous silence la porosité, les emprunts, la résistance, les manipulations ou la dynamique sociale et culturelle de ces groupes. La première règle de la critique de la religion populaire réside donc dans la nécessité de penser les deux pôles de la pratique étudiée comme des réservoirs virtuels de scripts d'activités ouverts et qui s'empruntent, s'échangent ou se disputent des éléments, sans pour autant que ces pôles existent en soi dans le monde réel. La seconde règle consiste à considérer comme pertinent pour l'analyse ce que les acteurs impliqués dans l'action nomment, manipulent et qualifient comme populaire ou clérical, sans utiliser les classifications du chercheur lui-même. » [*Ibid.*]

Les Arlésiennes parlent aujourd'hui de "patrimoine", de "monde de la tradition", de "folklore", de "culture provençale" pour désigner un faisceau de pratiques plus ou moins large, que toutes ne connectent pas nécessairement de la même façon, ou du moins sous différentes modalités. Néanmoins, toutes s'accordent pour identifier une rupture, une perte qu'il s'agirait aujourd'hui de combler, appuient sur la nécessité d'une transmission pour échapper à l'oubli et sauvegarder une singularité régionale. La nécessité de conserver le costume et de le mettre en valeur ne suffit pas, en effet, à fédérer les Arlésiennes, car de multiples formes d'interprétations

de la coutume coexistent en pays d'Arles. Celles-ci reposent sur des formes d'attachement singulières à l'objet, mais aussi sur des conceptions variées de ce qui constitue, ou non, le patrimoine et la tradition, ou encore son rôle dans la constitution de l'identité régionale.

De la difficulté de « faire patrimoine »

Garance me téléphone pour me raconter sa journée de dimanche. Elle est profondément ébranlée par un incident survenu au cours d'un vide-commode auquel elle participait ce jour-là et qui remet en question son implication dans le « monde du costume ». Pourtant, la journée commençait sous les meilleurs auspices : il s'agissait d'un événement costumé, où elle espérait faire de belles ventes. Mais nombre des participantes sont venues en jupons et entendent se préparer sur place, coiffure comprise. Un premier détail qui agace Garance, car n'importe qui peut les apercevoir, les photographier et s'imaginer alors que « le costume c'est ça, c'est des nanas à moitié à poil ». Elle évoque ainsi la possibilité de l'arrivée d'un « car de chinois » dont les voyageurs auraient alors pu repartir avec un grand nombre de clichés d'Arlésiennes à demi-habillées, s'imaginant que « le costume c'est ça » et diffusant les photographies à leurs proches. Aussi Garance, agacée, me dit s'être mise au travail et avoir commencé à coiffer celles qui le souhaitent. Mais la journée était venteuse, et elles étaient dehors : manipuler les cheveux dans un tel contexte s'est avéré difficile. Alors qu'elle coiffait une de ses amies, Garance a vu « une petite » d'environ 14 ans à côté d'elle qui « galère » en essayant de dominer la chevelure d'une Arlésienne avec une coupe courte. Garance l'a apostrophée en lui disant qu'elle faisait « n'importe quoi », l'arrêtant pour réaliser la coiffure sous ses yeux. La jeune fille, vexée, est ensuite partie rejoindre sa famille et Garance l'a poursuivie pour s'excuser de ses manières peu amènes. Elle a expliqué la situation de son point de vue et entrepris de rassurer son interlocutrice : elle débutait, elle ne savait pas faire et cela était bien normal. Ce n'était pas sa faute, mais personne n'aurait dû la mettre dans une pareille situation : en plein vent et avec une coupe courte à coiffer, c'était se vouer à l'échec. Garance lui proposait de l'accompagner dans son apprentissage, si elle le désirait, et la quittait ensuite, certaine que la situation était alors apaisée. Mais le soir, alors qu'elle repliait son stand, une demi-douzaine de jeunes filles âgées de 14 à 22 ans sont venues la prendre à partie, l'accusant de participer à la disparition du costume : ce serait à cause de femmes comme elle que les jeunes ne voudraient plus s'habiller, terrorisées par ce type de réactions. Rendant le port du costume trop complexe, reprenant les jeunes trop vivement, certaines aînées inspireraient du « dégoût » aux débutantes en étant « méchantes ». Garance s'en est défendue, mais rien n'y a fait. Elle me dit avoir réussi à s'extraire du groupe grâce à l'intervention d'une autre Arlésienne venue à sa rescousse. Elle se dit particulièrement choquée par la virulence de ces jeunes filles, qu'elle connaît bien, tout autant que par leurs propos.

Journal de terrain, 8/06/2024

Les conflits entre Arlésiennes sont monnaie courante et leurs récits circulent abondamment dans la communauté. La forte interconnaissance, en effet, favorise les amitiés fortes tout autant que les inimitiés. Un grand nombre des motifs de disputes qui m'ont été relatées concerne l'affaiblissement du costume : les accusations portent aussi bien sur une dégradation de sa forme (absence de respect des normes historiques, par exemple) que sur l'entrave portée à sa transmission (souvent concernant des refus de partager des informations). Ainsi, le principal péril que court aujourd'hui le costume serait, d'après les Arlésiennes, lié à une mauvaise circulation des savoirs qui l'accompagnent. Si nous avons pu voir plus haut les enjeux associés

au partage ou à la rétention des informations liées à la tradition²⁰⁰, nous nous intéresserons ici aux récits annonçant la perte du costume et à la place de la transmission dans ceux-ci.

Dans le cas de la dispute opposant Garance aux jeunes filles sur le vide-commode, l'accusation vise un manque de pédagogie source de "dégoût" pour les novices. C'est ici la question du statut de la pratique costumière qui semble posée : s'il est difficile de susciter des passions durables chez les jeunes, c'est peut-être parce que, devenu trop rigide, le port de l'habit régional ne serait pas agréable. Face à des aînées exigeantes et à leurs jugements dépourvus de bienveillance capables d'infliger une grande honte en public, il apparaît compréhensible que certaines abandonnent pour se tourner vers des passions moins douloureuses. Cependant, ces accusations doivent être relativisées. Si de pareilles situations existent et m'ont été rapportées à différentes reprises, les Arlésiennes me décrivent également nombre de récits d'entraide, de soin et d'attentions délicates. La méchanceté, jalousie et médisance sont souvent associées à des membres de groupes voisins, de même que les pratiques participant à "dénaturer le costume". Dans cette perspective, il semble que les discours qui accompagnent ces dénonciations peuvent être saisis comme relevant du registre de la rumeur. Les travaux de Julien Bonhomme, à propos des discours concernant les voleurs de sexe, qui auraient sévi dans une vingtaine de pays d'Afrique subsaharienne [2009], démontrent que la rumeur, loin d'être une simple anecdote, permet d'exprimer un « malaise ». La rumeur participe en effet à dénoncer les comportements déviants, à les sanctionner, mais aussi souligne la gêne générée par certaines interactions sociales. Dans un même temps, elle renforce les contours du groupe et le distingue des autres. De plus, la portée de la rumeur et sa crédibilité sont étroitement liées au contexte de sa circulation : la rumeur n'est crédible et n'a d'importance qu'au regard des multiples voix qui la portent et lui donnent du sens [Bonhomme, 2019]. Dans le cadre du monde du costume, les anecdotes relatant des situations de violence verbale entre Arlésiennes participent de la même dynamique et invitent à prendre ces récits au sérieux. Ceux-ci mettent l'accent sur l'exigence du costume, mais aussi l'angoisse de faire une erreur et la peur de jugements négatifs. Elles montrent l'importance des regards extérieurs dans la pratique costumière et l'investissement affectif qu'engendre le costume, menant à une fusion entre celui-ci et sa propriétaire : critiquer l'habit, cela peut revenir à attaquer l'Arlésienne.

La réaction des jeunes filles, mobilisées pour faire face à Garance et secourir, selon elles, leur amie, montre bien comment la critique n'est acceptable qu'à l'intérieur des frontières

²⁰⁰ Voir Chapitre 5, «3. Partager et garder pour soi » en page 315.

du groupe. Dans un contexte de rivalité et de surenchère dans la recherche de la justesse patrimoniale, les interventions extérieures peuvent être suspectées d'intentions néfastes et de méchanceté gratuite. Le comportement de Garance, de son côté, témoigne d'un souci plus large concernant la diffusion de l'image de l'Arlésienne. Ainsi, l'exemple du "car de chinois" qu'elle mobilisait dans son récit reposait sur un double stéréotype : celui de visiteurs nombreux et lointains, n'ayant pas les savoirs nécessaires pour relativiser ce qu'ils voyaient, et leur propension à prendre des photographies pouvant alors circuler et continuer de répandre cette erreur. L'idée que des touristes puissent diffuser une image déformée du costume à l'autre bout du globe (donc sur lesquels elle n'aurait aucune prise pour corriger l'erreur) était insoutenable pour Garance, d'autant plus qu'il s'agissait d'Arlésiennes en cache-corset et jupons, occupées à se coiffer. "Imagine, ils disent l'Arlésienne, c'est ça !" s'exclamait-elle : "des nanas à moitié à poil". Elle me parlait, plus tard, de la "honte" que cette perspective avait soulevée chez elle. Aux yeux de Garance, s'exposer alors que le costume n'est pas tout à fait revêtu, "ça craint". Pourtant, le costume n'était ni erroné, ni détourné, mais simplement en cours de construction. Se dévoilent alors des rapports antagonistes pour définir les modalités d'exposition du costume, Garance traçant une frontière nette entre un costume intime qui ne saurait être montré hors de la communauté et un costume public, de représentation, qui doit quant à lui être parfaitement achevé et construit.

Cette question de ce qui peut être montré ou non du costume met en lumière les difficultés rencontrées, tant par l'ethnologue que par les Arlésiennes, pour saisir les contours de l'élément patrimonial, mais aussi pour les transmettre et les maintenir dans le temps. Ainsi, Isabelle, 67 ans, collectionneuse de pièces du costume et à la tête d'un dépôt-vente s'attachait à me signaler les personnes "carrées" à rencontrer pour mon étude, avant de vitupérer contre celles qui "font n'importe quoi". L'argumentation d'Isabelle effectuait la synthèse entre deux acceptions locales du folklore, l'une désignant la perte de spontanéité qui frapperait le port du costume et l'autre l'écart à la norme historique faute de travail et d'investissement personnel, menant à des interprétations erronées de la tradition :

La rupture, c'est 1900. Elles ont arrêté de porter le costume quotidiennement. Si vous allez voir les présidentes [des groupes], c'est du folklore. Ça veut dire que ce n'était pas comme c'était avant. Le costume, comme on le porte aujourd'hui, c'est inventé. La jupe à traîne, ça a été inventé. Alors, qu'on mette des règles sur une jupe à traîne [sa forme et quand la porter], alors que ça a été inventé, moi ça me fait rire. Remarquez, s'il n'y a pas de règle, les gens font n'importe quoi. C'est une question de logique, mais bon.

Entretien, 28/08/2018

Pour Isabelle, les transformations contemporaines du costume, comme l'invention de la jupe à traîne, qui date du XX^e siècle, rendent impossible l'affirmation d'une franche continuité avec le costume-vêtement, qui demeure impossible à faire vivre à nouveau. Mais si la forme contemporaine du costume est forcément altérée, que le modèle est définitivement inaccessible, cela ne signifie pas qu'il est possible de faire "n'importe quoi". Dès lors, chaque sortie publique en costume est l'occasion, pour les Arlésiennes comme pour les groupes – en tant que collectif identifié – de produire une interprétation singulière du costume, tandis que la toilette des autres peut être un levier pour exprimer ce *qu'il ne doit absolument pas être*. Pourtant, ce travail d'analyse ne va pas de soi : l'exemple mobilisé par Isabelle nous le prouve. Certaines interprétations du costume peuvent être qualifiées de folkloriques, tandis que d'autres sont considérées comme tout simplement fausses ou inesthétiques. Dans un pareil contexte, seule une approche érudite semble permettre de se prémunir des faux-pas, complétant une connaissance expérientielle qui, de son côté, alimenterait la compréhension de la "logique" du costume.

Nicole Niel, à propos de la pratique contemporaine des capelades – le salut des raseteurs* avant une compétition de course camarguaise* – remarquait :

Maintenant, à toutes les courses il y a une capelade* qui démarre. Ça, c'est un truc que je n'ai pas connu, parce que ça n'existait pas avant. Ça existait, une capelade, mais ce n'était pas du tout ça. Maintenant, c'est un spectacle avant le spectacle ! Qui, à mon avis, n'a pas lieu d'être. C'est devenu.. C'est du commerce quoi, maintenant, il y en a qui viennent rien que pour voir la capelade, qui est devenue un spectacle à part entière. Ce qui à mon avis déconcentre complètement les raseteurs*, qui eux ne sont pas là pour ça. Et alors du coup, ça induit l'idée que le costume est forcément nécessaire avec les taureaux. Je veux dire, quand tu dis l'un, tu dis l'autre. Je suis désolée, mais ce n'était pas vraiment ça.

E.M. : : Comment ça se passait avant, les capelades ?

Nicole : - Il n'y en avait pas, de capelade. Une capelade, c'était la remise des prix, donc à la fin de la course. Alors, évidemment, lors de cette... Peut-être qu'il y avait quelque chose. Ou alors, que la capelade c'était le terme qui voulait dire l'entrée des raseteurs* comme dans une corrida, tu as l'entrée des *matadors*, voilà. Ça, je ne saurais pas te le dire. Je ne parle pas le provençal, je le connais un peu comme ça, mais je ne suis pas assez affutée pour dire est-ce que le terme correspond plus à ça ou ça. Mais si tu veux, l'intervention des Arlésiennes, c'était à la fin de la course, quand on remettait le prix de machin chose et tout, où tu avais une Arlésienne ou deux, et pour les grandes courses, la cocarde d'or et tout, tu avais la Reine d'Arles, qui venait, avec les Demoiselles d'honneur... Et ça s'arrêtait là ! Ça n'avait rien à voir avec une mise en scène organisée... Rien à voir.

Entretien, 15/10/2019

Pour Nicole, les capelades d'aujourd'hui participent à ce qu'elle nomme une "folklorisation du costume", une "dérive" qui conduit à une mise en spectacle du costume dans le seul but d'agrémenter certaines manifestations taurines. Outre le fait de déconcentrer les sportifs, cela

conduirait, dénonce l'érudite, à faire du costume un satellite, un faire-valoir de la bouvine*. Elle continuait ainsi :

Il y a une espèce de dérive qui s'installe, ne serait-ce que à travers les messages que je vois passer sur Facebook, alors « dimanche 15 machin, je recherche six Arlésiennes pour la capelade* de machin chose ». Où tu l'as vu, ça ? On porte le costume ou on ne le porte pas ! Mais on ne fait pas le cinéma pour une capelade en cherchant à droite et à gauche une Arlésienne qui veut bien venir. Ça c'est du folklore, mais du folklore en plus, dans le mauvais sens du terme.

Entretien, 15/10/2019

Ce sont ici les modalités d'exposition du costume qui paraissent, pour Nicole, faire pénétrer définitivement le costume dans le registre de la mise en scène et du spectacle, n'ayant de plus qu'un simple rôle de figuration. Nombreuses sont les Arlésiennes qui, aujourd'hui, se costumant à l'occasion des compétitions taurines : dans bien des cas, l'entrée dans les arènes est offerte aux personnes costumées. Le comité d'organisation sollicite régulièrement, *via* les réseaux sociaux, des Arlésiennes des alentours prêtes à venir participer à la capelade*. Cela offrirait, me confiaient ainsi certaines, une occasion supplémentaire pour se costumer dans une configuration différente des défilés. Ainsi, ici encore, les seuils entre le costume *juste*, c'est-à-dire porté dans le bon contexte et selon les bonnes modalités et le costume *folklorisé*, c'est-à-dire qui serait trop ostensiblement mis en spectacle, ne sont pas évidents. Certaines, comme Garance, refusent la pratique des défilés, mais les admirent en costume, glissées dans le public. Nous voyons ici que les débats, loin de se concentrer uniquement sur la forme idoine de l'habit régional, se déplacent et font des contextes d'exhibition un enjeu central pour qualifier l'*authenticité*.

Cette nécessité de délimiter, normer et définir précisément l'objet patrimonial à travers un travail constant de recherche et réactualisation des savoirs témoigne de l'importance des acteurs locaux non seulement dans l'attribution de la valeur, mais aussi dans la structuration et la vie de celui-ci. Cet état de fait est caractéristique de la gestion contemporaine du patrimoine immatériel, la Convention de l'UNESCO établie en 2003 insistant sur une approche dite « *bottom-up* ». Il est en effet reconnu que « les communautés, en particulier les communautés autochtones, les groupes et, le cas échéant, les individus, jouent un rôle important dans la production, la sauvegarde, l'entretien et la recreation du patrimoine culturel immatériel »²⁰¹. La « participation » des membres des « communautés » est présentée comme nécessaire à la reconnaissance du bien comme patrimonial. Le « tournant patrimonial » désigne ce changement

²⁰¹ « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », <https://ich.unesco.org/fr/convention> page consultée le 15/08/2024.

de paradigme du patrimoine, qui doit désormais être approprié ou réapproprié par le public, tandis que les communautés assurent la prise en charge de sa définition [Hottin et Voisenat, 2016]. Or, comme le relève Ellen Hertz, cette posture pose question : s'il est assez clair que le « *top* » est facilement identifiable (institutions, responsables officiels...), qui peut être reconnu comme faisant partie du « *bottom* » [Hertz, 2015]? Un des effets directs de cette réalité est la mise en concurrence possible des « porteurs de tradition » entre eux en mobilisant certains membres de la communauté au détriment d'autres. L'importante multiplication du nombre d'associations historiques et patrimoniales que connaît la France depuis les années 1980 rend ce risque particulièrement prégnant, tandis que l'idée d'une fabrique participative du patrimoine est bien difficile à mettre en place dans les faits [Barthelemy et Istasse, 2022].

Ces considérations concernent le cadre institutionnel et le port du costume d'Arles n'a jamais fait l'objet d'une inclusion à l'Inventaire national. Cependant, les Arlésiennes se sont rapidement saisies du langage de la Convention de 2003 sur le Patrimoine Culturel Immatériel, et s'attachent aujourd'hui à mettre en avant le costume selon ses termes. Mais cette entreprise bute sur l'important éclatement du tissu associatif, comprenant des groupes parfois rivaux et revendiquant des acceptions différentes du costume en particulier, mais aussi du patrimoine en général. Hervé Glevarec et Guy Saez soulignent l'importance de saisir la diversité de ces rapports au patrimoine :

« Imposé, proposé ou revendiqué, le terme de “patrimoine” est une transaction sémantique commode quand la réalité sociale qu'il désigne a échappé à tout monopole. Parmi ses multiples usages, il sert à caractériser les associations créées depuis les années 1980 et qui le choisissent dans leur appellation ou la définition de leur objet. L'étude des associations du patrimoine doit par conséquent se frayer un chemin entre les différents sens généralement admis du mot et les sens qu'il revêt pour les associations elles-mêmes. Elle vise à faire apparaître les différents usages sociaux que lui impriment les associations. Ces usages se révèlent dans l'engagement et l'activité des militants ainsi que dans les contours de l'objet social que les associations construisent. » [Glevarec et Saez, 2002]

Cette multiplicité des représentations et usages est particulièrement vraie en pays d'Arles, où la vie associative traditionnelle est foisonnante. Cependant, certaines associations occupent une place centrale dans le paysage culturel, participent activement au rayonnement du costume hors

de la région et bénéficient d'un soutien institutionnel fort. À ce poids de certains éléments du tissu associatif, il faut ajouter l'activité intense d'érudites locales, qui organisent conférences et formations afin d'assurer la continuité de leurs recherches. Celles-ci s'organisent même parfois en réseaux savants, afin de travailler ensemble et s'investir dans la perpétuation de la tradition. Cette multiplicité des acteurs et des structures qui se saisissent du costume souligne non seulement l'intérêt, les passions et l'investissement que suscite aujourd'hui le patrimoine local, mais aussi la nécessité ressentie par de nombreuses personnes d'en prendre en charge la sauvegarde en l'absence de référence institutionnelle reconnue par la communauté.

Un réseau large et ancien

Cette prise en charge de la définition, promotion et diffusion du costume régional est avant toute chose le fait de passionnées. Elle s'inscrit dans une tradition ancienne de valorisation des spécificités locales par des érudits locaux sur le territoire arlésien. Comme le relève Antoine Fernandez, en effet, l'invention « d'une Provence rurale, utopique et idyllique » [2011 : 152] est avant toute chose le fait des poètes provençaux, bénéficiant de moyens de diffusion particulièrement efficaces, à l'instar de l'*Armana Provençau* pour gagner leurs contemporains. « L'almanach provençal », rédigé dans la langue régionale, consistait en une publication annuelle pilotée par Frédéric Mistral – qui en a été un des principaux contributeurs – et qui entendait s'adresser directement à la population locale à travers un calendrier, des rubriques culturelles, des contes et des poèmes [Stalloni, 2015]. Antoine Fernandez souligne qu'une fraction du Félibrige (la plus conservatrice) s'est employée à imposer sa vision de la Provence grâce à ces productions littéraires tout en tâchant d'étouffer d'autres interprétations considérées comme concurrentes. Mais qui sont les Félibres de la fin du XIX^e siècle ? Des hommes, dans leur immense majorité, nous dit Philippe Martel, pour la plupart issus du Sud-Est (en particulier de l'Hérault, du Gard, du Vaucluse et des Bouches-du-Rhône), urbains dans plus de 80% des cas en 1877 (90% même si on ne considère que la Provence). Quant à leurs profils sociologiques, les Félibres semblent majoritairement issus des classes intermédiaires, exerçant des professions libérales : architectes, médecins, avocats, notaires « tous métiers assez répandus dans le Midi pour que ceux qui les exercent ne fassent figure que de tous petits notables » [Martel, 2010 : 112]. De plus, il semblerait que, contrairement à d'autres mouvements régionalistes, le Félibrige ne soit pas parvenu à séduire l'aristocratie qui ne fournit que 5% des effectifs en 1914.

Ce mouvement intellectuel et bourgeois émerge au XIX^e siècle et se rassemble autour de la célébration d'un mode de vie décrit comme singulier, paysan, mais aussi – et surtout déjà perdu à jamais :

« L'œuvre culturelle n'est pas engendrée au sein d'une réalité culturelle vivante, elle ne s'exprime pas à l'intérieur d'un mode de représentation méditerranéen qui l'englobe, dont elle ne perçoit ni les limites ni la fin, elle veut donner ce mode à voir, le faire revivre. Lorsqu'elle se présente comme œuvre réaliste, comme description de l'immédiat, elle est en fait nécrologique. Elle est en outre politique. Lorsqu'elle veut faire revivre un passé, ce n'est pas seulement un passé mort c'est aussi un passé filtré politiquement et moralement. » [Vieille, 1976 : 77]

C'est en ce sens que l'on peut comprendre la volonté pour Mistral de bâtir ce qu'il désigne comme un « Panthéon de la Provence » [Dossetto, 2000], c'est-à-dire le Museon Arlaten. Ce musée, implanté à Arles, est un véritable « projet encyclopédique » visant à offrir « un poème en action » selon les termes du poète, propre à reconnecter le peuple provençal à sa culture traditionnelle [Séréna-Allier, 2000]. Inauguré une première fois en 1899, le musée a pour mission de sauver des dangers du progrès la population locale en exemplifiant son passé. Le costume figure en bonne place dans les salles du musée alors que son abandon n'est pas encore tout à fait complet :

« Enfin, dans un projet d'établissement sis à Arles, une place majeure pour le costume (féminin) s'impose car la basse Provence occidentale se singularise en matière vestimentaire. Opulent, le vêtement de type arlésien se signale plus fondamentalement par son allure citadine, due à la coupe et aux matériaux de ses vêtements de base, à la disparition du tablier comme élément constitutif, à la chevelure nettement dégagée qui lui est associée. Dans le voisinage provençal ou languedocien, son espace, très étendu autour de l'immense terroir communal arlésien, se caractérise, indépendamment du volontarisme culturel, par son conservatisme. L'on a bien eu, partout en Provence, le cas de femmes usagères au quotidien de la coiffure locale seule, mais, dans l'aire vestimentaire de type arlésien, le costume complet s'est en outre maintenu, au moins comme tenue d'endimanchement, avec ses variantes du deuil et parfois du mariage. Par ailleurs, des femmes nées à la

charnière du XIX et du XX siècle l'ont encore adopté, souvent le seul temps de leur adolescence et de leur jeunesse, par habitude familiale et mimétisme de localité. Le volontarisme culturel a tôt fait du costume un emblème, certes secondaire par rapport au dialecte, mais doté d'une utile dimension spectaculaire. » [Dossetto, 2000]

L'histoire et l'évolution du costume font alors l'objet d'une attention soutenue. Les transformations qu'a pu subir le vêtement local au gré de la mode nationale, loin d'être éclipsées, « deviennent alors la preuve tangible d'un "génie ethnique", d'une capacité régionale à réactualiser sans cesse sa spécificité » [Séréna-Allier, 2001 : 150], tandis que Mistral introduit ses *Fèsto Vierginenco* en 1903 pour inciter les jeunes filles à porter l'habit régional. Si aujourd'hui, la place du Félibrige dans la promotion et la réactualisation du costume est à relativiser, l'ombre du "parrain du costume", comme l'appellent les passionnées, plane toujours au-dessus des événements traditionnels. Il y a, par exemple, les Fêtes mistraliennes à Aix en Provence ou encore les fêtes de Mistral à Maillane, qui célèbrent toutes deux en septembre la naissance du poète. Dans le même registre, la ville de Vaison la Romaine accueillait pour la première fois en avril 2024 des Journées Mistraliennes en vue de l'obtention du label « Cité mistralienne » décerné par le Félibrige²⁰². Ces célébrations proposent toutes des défilés en costume, musique traditionnelle et démonstration de danse régionale. L'anniversaire de la mort du félibre est également l'occasion d'un hommage, avec la formation d'un cortège (dans lequel les Arlésiennes figurent en bonne place) rejoignant sa sépulture. La région Provence Alpes Côte d'Azur a, quant à elle, sacré l'année 2024 « Année Frédéric Mistral, inventeur de la Provence », avec de nombreuses conférences consacrées à l'œuvre du poète. Mais les fêtes spécialement dédiées à Frédéric Mistral ne sont pas les seules à célébrer explicitement le poète maillanais : chaque année, les Mireillettes comme leurs aînées le jour de la Fête des gardians déposent un bouquet près de sa statue située sur la place du Forum, à Arles.

Nous voyons bien, à travers ces quelques exemples, que la mémoire du poète est régulièrement célébrée et continue d'être mobilisée au cours d'événements dits "traditionnels".

²⁰² Ce label, lancé en juin 2022 « a pour but la valorisation et la mise en relation des communes qui œuvrent pour la langue et la culture des pays d'Oc par leurs actions, leurs soutiens aux associations ou encore leur communication. Ce label vise à récompenser un engagement mais également à servir de support pour des municipalités qui souhaiteraient s'engager pour la culture locale. » (<https://www.felibrige.org/2024/07/cite-mistralienne/> page consultée le 16/08/2024). Le nombre de villes qui ont reçu cette distinction serait, en 2024, de 32 selon le conservatoire documentaire et culturel Frédéric Mistral (<https://www.conservatoire-documentaire-culturel-frederic-mistral.fr/actualite-135-ciyouita-mistralenco.html?version=computer> page consultée le 16/08/2024).

La langue provençale, les productions culturelles qui y sont associées (chant, poème, littérature, pièces de théâtres...) sont ainsi mises à l'honneur, séparément ou non, au cours de ces hommages. La figure de Frédéric Mistral est aujourd'hui mobilisée pour produire des « *images identifiantes* », c'est-à-dire un ensemble d'éléments a priori hétérogènes dans leurs formes et contenus, présentés comme constitutifs d'une identité locale et exposés par une communauté. À la suite de Saskia Cousin [2003 : 23], j'emprunte à Marc Augé le terme « d'image-identifiante » pour désigner la production d'une imagerie spécifique à un territoire ou un collectif rendant possible sa « mise en spectacle » :

« Les images “identifiantes” sont aujourd'hui l'équivalent des images “édifiantes” d'hier. Il ne s'agit plus “d'édifier” des individus, de les instruire, de les construire, pour les identifier progressivement à l'idéal chrétien et moral partagé, mais d'identifier des collectivités, de les enraciner dans l'histoire, de conforter et d'asseoir leur image, de les mythifier pour que les individus à leur tour puissent s'y identifier. » [Augé, 1994 : 107]

Saskia Cousin s'intéresse dans sa thèse au tourisme culturel et à la production de ces « images-identifiantes » dans deux communes de France, Loches et Montrésor (en Indre-et-Loire). Il appert, au fil de son enquête, que les imaginaires produits par ces localités s'inventent « à travers la mise en place, en scène et en image de représentations de ce que peut et doit être “un joli petit village de France ” », et ce « dans un aller-retour permanent entre le “local”, le “national”, et le “global” » [2003 : 33]. Dans le cas du costume en pays d'Arles, la production de ces images semble, dans les récits, déconnectée d'une fréquentation touristique, les discours locaux valorisant la production d'une « identité pour soi », « née d'une socialisation commune et des expériences collectives soutenues par une langue, des traditions et un folklore transmis de génération en génération » [Rinaudo, 2005 : 61]. Christian Rinaudo, à propos du Carnaval de Nice, souligne comment la défense d'une identité locale singulière à travers la production d'une fête qui serait « authentique » permet néanmoins de se distinguer d'une identité « pour les touristes », qui serait quant à elle « considérée comme factice, inauthentique, inessentielle » [*Ibid.* : 61]. Or, il semblerait que la mobilisation de la figure de Frédéric Mistral, héraut de la perte d'une culture régionale singulière au profit de l'uniformisation et de la modernisation de la société, comme référence culturelle participe à établir une frontière entre la communauté et de possibles regards extérieurs. Dans le cas du costume, sa complexité et la multiplicité des interprétations possibles renforcent ce phénomène de distinction entre initiés ou néophytes, tout en soutenant l'idée que les défilés, en tant que manifestation *pour soi*, seraient alors plus

« authentiques » qu’une démonstration destinée aux touristes. Néanmoins, si l’habit tient une place centrale dans la production de l’imaginaire régional, comme nous le verrons dans ce chapitre, il se heurte à une difficulté majeure : l’éclatement des acteurs qui participent à sa production, à sa mise en scène et son actualisation. Élément central de l’imaginaire de la “Provence éternelle” de Mistral, le costume comme symbole participe d’une identité avant toute chose relationnelle et dynamique. Il y aurait, me disait Éric, un passionné qui avait entrepris de recenser toutes les structures en lien avec le costume, entre 200 et 250 associations dédiées en pays d’Arles, chacune proposant une interprétation singulière du costume. Certaines sont néanmoins bien plus importantes que d’autres et disposent ainsi d’un pouvoir d’action plus grand lorsqu’il s’agit de définir le costume.

C’est le cas, par exemple, de l’association « Festiv’Arles, Maintenance et Tradition » (fondée en 1922, héritière du comité des fêtes d’Arles) qui supervise notamment le règne et organise les Mireillettes. Son budget prévisionnel annuel était, en 2018, de 146 000€, dont un soutien de la mairie de 74 600€ stable depuis 2012. Il s’agit de la troisième association la plus subventionnée par la ville sur la période étudiée²⁰³.

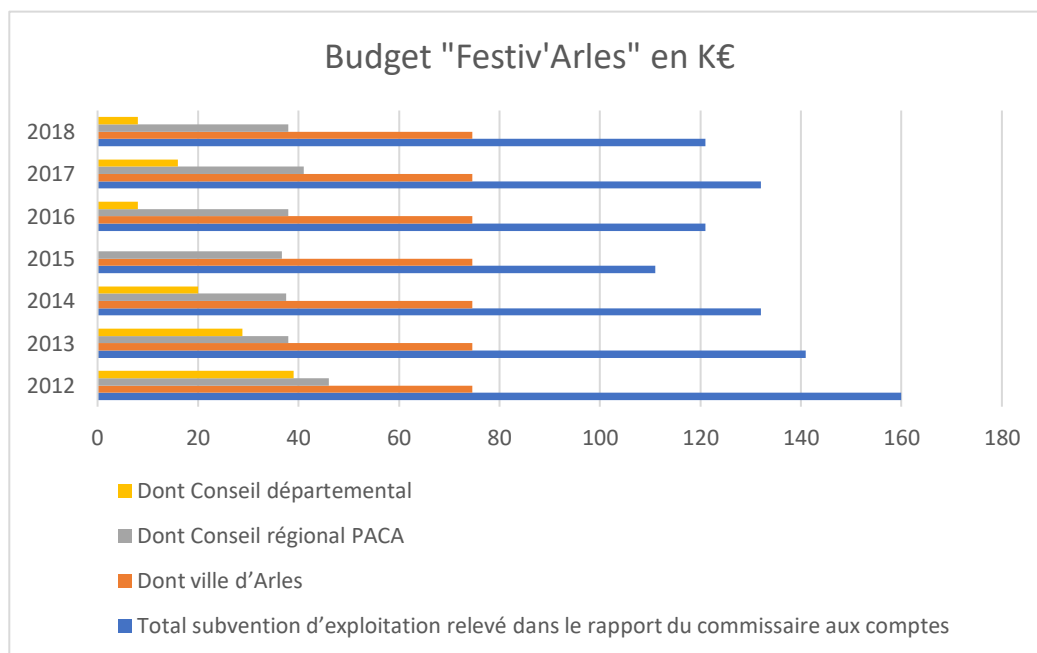


Figure 56 - Budget Festiv'Arles 2012-2018

Ce budget généreux dont bénéficie l’association centenaire s’explique en grande partie par le nombre d’événements dont elle a la charge, dont certains sont devenus emblématiques

²⁰³« Rapport d’observations définitives et sa réponse. Commune d’Arles. Exercices 2012 et suivants », Chambre régionale des comptes Provence-Alpes-Côte d’Azur, 10/07/2020. <https://www.ccomptes.fr/system/files/2020-10/PAR2020-1384.pdf> : 64.

de la vie culturelle locale. Sont à relever, entre autres : le Forum lyrique international d'Arles, un concours d'opéra visant à soutenir « la génération montante » et « jeunes talents » de chant lyrique²⁰⁴ ; la Course de satin, une compétition équestre réservée aux chevaux de race Camargue courue à cru ; l'élection du règne d'Arles puis la gestion de son règne (choix des sorties, de la communication...) ; la Fête des gardians ; la cérémonie des Mireillettes ; la Pégoulade ; la Fête du costume ; mais aussi des conférences, expositions, défilés et causeries autour du costume en particulier, et des traditions en général. Festiv'Arles jouit d'une forte visibilité et possède, dès lors, un impact important sur les modalités d'exposition du costume d'Arles, sa mise en discours et sa diffusion hors de la ville. En plus des manifestations, elle produit, supervise et commercialise un « calendrier de la Reine d'Arles » mettant en scène le règne en place. Chaque année, une thématique nouvelle est choisie. Le calendrier 2025 a été ainsi annoncé par une lettre d'Amélie Laugier, fraîchement intronisée XXV^e Reine :

« Madame, Monsieur,
Festiv'Arles Maintenance et Traditions, à travers les voix de sa présidente Josiane Arnaud et l'ensemble de son conseil d'administration, est fier de vous présenter le tout premier calendrier de la XXV^{ème} Reine d'Arles et de ses Demoiselles d'Honneur intitulé "à l'aube du XXV^{ème} règne" édité par les éditions Sansouïre.

Ce calendrier sera signé par le photographe Frédéric Combes, dont vous connaissez le merveilleux travail, puisqu'il a réalisé les photographies du précédent opus "*Transmissioun*".

Amélie Laugier, Reine d'Arles, et ses Demoiselles d'Honneur Faustine Bret, Salomé Espelly et Nina Graillon forment un groupe de quatre jeunes femmes passionnées aux personnalités différentes mais complémentaires, qui ont grandi aux quatre points cardinaux du Pays d'Arles. Ainsi, le thème choisi pour cette édition symbolise les quatre éléments (l'eau, l'air, le feu et la terre) et les quatre saisons. Ce choix reflète la richesse et l'attachement de ces jeunes femmes à notre patrimoine culturel.

Chaque mois sera une invitation à découvrir une nouvelle facette de leur identité et de notre région. Nous avons souhaité mettre en avant chacune d'entre elles dans un environnement qui leur est familier et naturel, tout en respectant les éléments de la saison. L'eau et le printemps représentent une célébration de renaissance et de pureté. Le feu et l'été en hommage à la passion et l'énergie. La terre et l'automne offrent une ode à la stabilité et à la fertilité, avec des photographies mettant en valeur les paysages dorés et les récoltes abondantes. Enfin, l'air et l'hiver, donnent à voir une représentation de la légèreté et de la liberté.

Ce calendrier est une ode à notre territoire et vous dévoile poétiquement l'ensemble du XXV^e règne et du Pays d'Arles. [...] »²⁰⁵

Le calendrier de la Reine d'Arles, pour l'année 2024, s'intitulait *Transmissioun* [« transmission »]²⁰⁶, tandis que celui de 2023²⁰⁷, tiré à 10 000 exemplaires, s'attachait à représenter les membres du règne dans « des endroits liés à leur histoire personnelle ». Marie-

²⁰⁴ Selon les termes de Festiv'Arles. <http://www.lyrique-arles.com/> page consultée le 5/10/2024.

²⁰⁵ « Message d'Amélie Laugier – 25^{ème} Reine d'Arles », <http://www.festivarles.com/> document consulté le 16/08/2024.

²⁰⁶ Photographies réalisées par Frédéric Combes.

²⁰⁷ Photographies réalisées par Françoise Galeron et Philippe Donnadiou.

Claude Roblès, alors présidente de Festiv'Arles, déclarait à la presse que ce calendrier plongeait « au cœur de la tradition. Nous sommes là dans l'authenticité, dans l'identité, car au fil des mois, Camille [la Reine] et ses demoiselles d'honneur vont un peu se livrer. »²⁰⁸ Nous retrouvons ici l'idée que le costume, lorsqu'il participe à exprimer et donner à voir la personnalité de celle qui le porte, se charge d'une *authenticité* nouvelle : il ne s'agit pas de respecter uniquement une silhouette typique, mais aussi de faire de l'habit régional une création capable de révéler l'intériorité de celle qui le porte²⁰⁹.

La présentation du calendrier se déroule dans la salle d'honneur de l'hôtel de ville d'Arles (où a également lieu l'élection de la Reine, entre autres), rassemble près de 200 personnes et donne lieu à une séance de dédicace. Le 10 novembre 2021, le maire, Patrick de Carolis, introduisait l'événement en déclarant « C'est important de vous avoir chez nous, car ça nous rappelle quotidiennement nos traditions »²¹⁰. Cette déclaration souligne le poids de la production de représentations codifiées et *officielles* du costume, qui prennent place dans le domicile des passionnées et participent ainsi à l'élaboration d'un imaginaire unifié du costume. La Reine d'Arles, choisie par le Comité des Fêtes et dont l'agenda des sorties est géré par l'association, participe à la fabrique et à la diffusion d'un modèle hégémonique de la pratique costumière. Le prestige de sa fonction favorise la diffusion à large échelle, parmi les passionnées, de son interprétation du costume d'Arles. De plus, les choix thématiques qui accompagnent l'édition du calendrier doivent nous intéresser. Représentant les membres du règne dans des lieux emblématiques de la région, tous les clichés sans exception s'inscrivent dans la continuité de la « Provence éternelle » décrite par Mistral : les vestiges gréco-romains succèdent à des scènes bucoliques évoquant la vie paysanne, tissent des ponts avec les traditions taurines²¹¹, tandis que des références explicites à des peintures de Léo Lelée, recréant par exemple une scène d'un de ses tableaux, sont aussi l'occasion de rassembler les membres des précédents règnes et symboliser la continuité des traditions²¹².

Car produire et diffuser à grande échelle des représentations du costume dans des mises en scènes codifiées participe à élaborer un stéréotype non seulement du costume dans sa forme,

²⁰⁸ <https://www.laprovence.com/article/edition-arles/6965497/reine-et-demoiselles-dhonneur-se-racontent-pour-le-calendrier.html> page consultée le 19/08/2024.

²⁰⁹ Voir Chapitre 3 « 1. Choisir son costume, composer son image » en page 173.

²¹⁰ <https://www.laprovence.com/article/edition-arles/6559696/lelegance-du-regne-se-feuillette-mois-apres-mois.html> page consultée le 19/08/2024.

²¹¹ Ainsi, par exemple pour l'édition 2024, la Reine Camille Hoteman pose avec un raseteur et un toréro dans les arènes d'Arles.

²¹² *Transmissioun*, F. Combes, 2024, d'après le tableau « La sortie de Saint Trophime » de Léo Lelée.

mais aussi de la figure de *l'Arlésienne idéale*, ainsi que de son inscription dans la culture traditionnelle régionale. Ces représentations participent à la définition de *l'identité locale*, qui se nourrit de ces « images identifiantes ». Cependant, cette *identité locale*, catégorie émique largement mobilisée par les Arlésiennes, ne se laisse pas saisir facilement. Car comme le démontre Chloé Rosati-Marzetti à propos de la construction de l'identité culturelle de la ville de Grasse, si celle-ci ne peut s'appliquer à la totalité du groupe, hétérogène par définition, elle ne participe pas moins à l'élaboration d'une figure idéale commune qui « regrouperait tous les traits identitaires locaux » [2013 : 244]. La tradition et son interprétation jouent un rôle essentiel pour fixer les contours de cet imaginaire. Or, comment se négocient, dans le cas du pays d'Arles, la production, l'actualisation et l'interprétation de cette identité ? Dans un contexte où le territoire de la tradition ne se limite pas à une ville en particulier, mais à un territoire aux contours difficilement objectivables, comment s'articulent les échanges entre Arles et ses alentours ? L'exemple d'une initiative menée en 2011, puis 2017 par une association du pays d'Arles pour que le costume soit inclus à l'Inventaire National du Patrimoine Immatériel – en vue d'une candidature à l'UNESCO – nous permettra de saisir les enjeux qui sous-tendent ces relations Arles-périphérie, mais aussi entre les associations et les institutions.

Récit d'une tentative de patrimonialisation

Éric et Magali étaient tous les deux passionnés de costume, des figures importantes du “monde de la tradition” dans les campagnes du pays d'Arles. Éric, titulaire d'un doctorat en chimie organique, était cadre dans la fonction publique. Photographe amateur, il s'attachait à immortaliser les défilés et diffusait largement ses prises de vues. Magali, elle, était auto-entrepreneuse et réalisait ses propres costumes d'Arlésienne. Tous les deux étaient très actifs dans la promotion du costume du pays d'Arles, notamment à travers l'association *Tradicioun*, dont Magali était présidente et Éric secrétaire. La page d'accueil du site internet de l'association énonce leur projet :

« L'association *Tradicioun* a pour but de faire connaître, de promouvoir et de transmettre les traditions du pays d'Oc.

Notre terroir est riche de son passé, il nous permet de vivre intensément le présent et nous guide pour l'avenir.

Nos traditions sont nos racines. Elles nous rattachent à notre pays et ainsi nous permettent de savoir qui nous sommes. »²¹³

²¹³ <http://www.tradicioun.org/> consultée le 20/08/2024.

L'association a publié en 2010 *Le costume d'Arles au XXI^e siècle*, un ouvrage ayant pour ambition de « comprendre la façon dont chacun aborde le costume », à travers le récit de celles qui, aujourd'hui, recréent et portent l'habit local. Si la « Charte du costume contemporain » (guide conçu par *Tradicioun* reprenant les principales recommandations à celles qui souhaitent se costumer) est incluse, le propos du livre n'est pas normatif :

« Nous avons traité les reconstitutions de la seule façon possible : à savoir par le biais du récit de celles qui ont recréé ces costumes.

Là est une des spécificités du pays d'Arles, chaque tenue est unique, composée, reconstituée sur la base d'analyses de sources et de documents qui ont conduit à des hypothèses, pour un costume unique. Vous lirez ainsi les récits de Patricia, Jackie, Annie, Fabienne, David, Fred, Martine ou Nicole qui vous entraineront dans un monde de recherches, d'interrogations et de découvertes patientes pour un résultat toujours exceptionnel. »²¹⁴

J'ai pu rencontrer le couple (alors âgé d'une cinquantaine d'années) au cours d'un atelier couture en 2018. Ravis de rencontrer une ethnologue s'intéressant au costume, ils m'offraient un exemplaire de leur livre et entreprenaient, sans attendre, de m'exposer un grand regret : le costume du pays d'Arles ne figurait pas sur les listes de l'Inventaire national du Patrimoine culturel immatériel. Pourtant, en 2011, l'association avait lancé une grande opération de communication visant, justement, à réparer ce manquement. Un site internet spécialement dédié a été fondé afin de recueillir les témoignages des femmes portant le costume²¹⁵, ainsi qu'une pétition papier et en ligne. Cette dernière a recueilli plus de 500 signatures, tandis que des centaines de témoignages ont été rédigés par les Arlésiennes. Le projet de *Tradicioun* était de pouvoir offrir un panorama complet des pratiques liées au costume : aussi, une cartographie recensant les professionnelles (couturières, sabreuses, points de vente de tissus...), associations de tradition et institutions (musées notamment) a été entreprise. Un travail de collecte important, qui a été abandonné en 2019 après une pause entre 2013 et 2018.

Lorsque je rencontrais Éric et Magali, en effet, le couple était sur le point de relancer le projet après cinq années de silence. Celui avait été interrompu, selon eux, en raison de la volonté du Museon Arlaten de piloter cette inclusion à l'Inventaire national. Dans le récit présenté ici, je choisirai, par discrétion, de taire certains pans des discussions et échanges que j'ai pu avoir avec les parties concernées. Il ne s'agit pas de prendre parti ou de soustraire à l'analyse certains éléments. Cependant, je m'attacherai à retranscrire la situation du point de vue des membres de l'association *Tradicioun*, selon leur propre interprétation de leurs échanges avec des professionnelles du patrimoine et de la culture. En effet, dans un contexte où le patrimoine

²¹⁴ <http://www.tradicioun.org/Le-costume-d-Arles-au-XXIe-siecle> consultée le 20/08/2024.

²¹⁵ costumedarles.fr, le domaine a été fermé depuis.

culturel immatériel, qui a fait l'objet d'une large promotion non seulement de la part de l'UNESCO mais aussi des institutions nationales, est présenté comme un outil offert aux communautés pour valoriser leurs biens culturels, il me paraît essentiel de prendre en compte les récits où les acteurs du patrimoine se sentent écartés voire dépossédés d'une entreprise de patrimonialisation. Les sentiments d'abandon, d'injustice ou encore de trahison à l'égard des professionnels de la culture peuvent être saisis, à mon sens, comme une conséquence de la transformation d'une pratique culturelle en « bien patrimonial », le changement d'échelle alors opéré impliquant, comme le souligne l'anthropologue Markus Tauschek, une « production de sens, attributions de qualités ou de propriétés, mise en valeur et évaluation » de l'élément en question [2012]. Les enjeux de ce travail de traduction sont particulièrement importants pour la communauté. En effet, la perspective d'une « mise en vitrine » grâce à l'inclusion dans la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel apparaît comme très séduisante aux acteurs du patrimoine, car interprétée comme « l'équivalent immatériel de la Liste du patrimoine mondial », et donc porteuse de la notion universaliste d'exceptionnalité [Bortolotto, 2011]. Or, comme le montre Chloé Bour à propos des dispositifs de patrimonialisation déployés en Bretagne et en Normandie, un des enjeux majeurs de la « participation » des communautés concerne la mise en dialogue de plusieurs registres de savoirs parfois antagonistes :

« [...] la fabrique patrimoniale porte en elle l'association paradoxale entre science (neutralité) et politique (reconnaissance de groupes sociaux), et entre science (objectivité) et axiologie patrimoniale (valeurs et émotions). Elle fait s'articuler, s'associer ou se confronter des régimes de savoirs et engendre leur potentielle mise en hiérarchie, au nom d'un projet qui touche à la constitution sociale et identitaire des collectifs d'acteurs impliqués quels qu'ils soient. » [Bour, 2022 : 29]

En pays d'Arles, ce travail de traduction nécessaire à l'élaboration du patrimoine comme produit « métaculturel », objectivé et emblématisé pour être source d'un sentiment de continuité et d'identité [Kirshenblatt-Gimblett, 2004], ne va pas de soi. Sylvie Sagnes avait déjà relevé les rapports difficiles entre les militants et militantes de la Maintenance et le Museon Arlaten contemporain. Les passionnées dénoncent en effet « la professionnalisation de l'équipe [...] et le non-engagement du personnel dans la perpétuation de l'identité arlésienne », regrettant de plus « l'exclusion des amateurs » [2023 : 29]. Ce sentiment d'exclusion souligne de fait l'importance des conditions d'énonciation du savoir costumier, ainsi que la place accordée à la parole érudite en pays d'Arles, considérée comme suspecte si elle ne découle pas d'un

attachement émotionnel à la tradition. Dès lors, mon arrivée dans l'équation a, pour Éric, Magali et Nicole, profondément changé la donne : originaire de la région, portant le costume et pourtant ethnologue, je pouvais offrir une bascule vers la production d'un savoir qui serait considéré par les institutions comme *légitime* – car universitaire – tout en entretenant un rapport expérientiel et émotionnel avec le costume. Car, selon eux, si leur démarche avait été initialement empêchée, c'est qu'ils n'étaient pas perçus comme suffisamment *experts* pour leurs interlocuteurs, des membres extérieurs à la communauté. Tous trois étaient pourtant reconnus pour leur savoir costumier dans la communauté et considéraient ces *experts* extérieurs comme incapables de produire un discours acceptable de leur point de vue sur l'objet patrimonial, car celui-ci serait forcément déconnecté de l'expérience. De plus, comme nous avons pu le constater plus haut²¹⁶, la question de la possession, ou de l'absence de possession de savoirs sur le costume est difficilement objectivable. Elle renvoie à un subtil jeu de positionnement dans le réseau traditionnel local, les places occupées participant à fonder la reconnaissance – ou non – du savoir normatif énoncé. Dans ce contexte, l'irruption d'autres formes de savoirs que celles fondées sur « l'implication dans la vie du costume » est vécue comme une menace potentielle pour l'intégrité même de l'élément patrimonial [Sagnes, 2011 : 249]. Elle vient troubler l'intimité des Arlésiennes en déplaçant les modalités d'évaluation de la connaissance et de la légitimité dans des registres extérieurs à ceux maîtrisés par la communauté.

Aussi, épaulés dans leur projet par l'experte du costume Nicole Niel, Éric et Magali se sont intéressés aux démarches en vue d'une inclusion à l'Inventaire national, tout en tâchant de s'approprier la notion de Patrimoine Culturel Immatériel (PCI). Au cours d'une discussion, tous les trois commentaient les catégories composant la fiche d'enquête nécessaire à l'inclusion :

Éric : - Tu vas classer celles qui sont en représentation et n'ont pas vraiment un costume de reconstitution, qui n'ont pas vraiment un costume contemporain. L'idée c'est que, cette fille-là [*qui se costume ponctuellement*], si elle n'a pas vraiment un costume qui temporellement est bien cadré, elle a la même démarche que les autres. Et elle a voulu participer à une œuvre commune.

Nicole : - C'est vraiment du patrimoine immatériel. Et ça passe à travers des savoir-faire, et des connaissances ancestrales ou non et qui sont absolument indispensables pour arriver au résultat de l'Arlésienne. Je suis en train d'écrire un petit laïus là-dessus pour le site.

Magali : - Une fiche technique, avec les gestes techniques qui amènent au costume d'Arles.

Nicole : - C'est appauvrissant ! Mais c'est appauvrissant !

Éric : - Mais c'est une catastrophe.

Nicole : - C'est réducteur ! C'est plus que réducteur ! Tu lui enlèves l'âme ! Tu lui enlèves l'âme.

Éric : - Alors, voilà, j'en avais discuté avec une chargée de mission pour le patrimoine culturel, par exemple, mais quand j'avais essayé d'expliquer la démarche, le retour avait été catégorique au bout de même pas une phrase, c'était que jamais le port d'une arme ou d'un vêtement ne sera inscrit au patrimoine. Non ! « Jamais une arme ou un vêtement ne sera inscrit ». J'essayais de lui

²¹⁶ Ces points sont discutés notamment dans le Chapitre 5, en page 278.

expliquer que c'était pas un vêtement qu'on voulait classer, qu'on était dans du patrimoine immatériel, mais elle écoutait pas. Mais bon, je suis d'accord avec toi qu'on est arrivés dans des aberrations incroyables, comme par exemple, j'ai vu la fiche du [il cherche dans des documents], du parapluie du berger pyrénéen, c'est exactement le même que le provençal.

Nicole : - C'est le même objet.

Éric : - Mais le mec qui a fait la fiche, c'est un ethnologue qui n'est pas allé plus loin que le mec qui fabriquait des parapluies là-bas, et il ne s'est pas posé la question de voir si il y en avait d'autres...

Entretien, 27/03/2018

Éric, Nicole et Magali étaient particulièrement critiques envers le dispositif d'inclusion à l'Inventaire national par le truchement de fiches-types. Celles-ci leurs paraissaient inadaptées au costume, car "réductrices". En effet, ce n'était pas le costume qu'ils souhaitaient voir patrimonialisé, mais "la démarche du port du costume". De même, la délimitation géographique soulevait un nouveau problème : parler de "costume d'Arles" aurait invisibilisé les campagnes environnantes, tout en renforçant l'hégémonie symbolique de la ville d'Arles sur le bien culturel. Enfin, les trois passionnées considéraient que cette appropriation arlésienne du costume se manifestait par les volontés conjointes du Museon Arlaten, de la mairie et de l'association Festiv'Arles (et bénéficiant donc de l'image des membres du règne) de mener eux-mêmes ce travail de patrimonialisation. Le risque était alors de voir naître une fiche d'inventaire capable de "dénaturer" le costume en le réduisant à une liste de prescriptions normatives, tandis que le trio militait pour mettre en avant son aspect "vivant et dynamique". Cependant, face au poids symbolique de ces institutions, les membres de l'association *Tradicioun* se sont retirés une première fois. Avec le sentiment, m'avaient-ils confié, de n'avoir ni les connaissances ni les outils nécessaires pour remplir la fiche d'inventaire. Mais, constatant en 2018 que rien n'avait été officiellement lancé, le projet a été repris, après cinq années de coupure.

Magali, Nicole et Éric se sont réunis à quatre reprises, durant l'année 2018, pour mener à bien leur projet avant de l'abandonner à nouveau, apprenant qu'une autre initiative avait vu le jour. J'ai pu, à chaque fois, assister à leurs discussions et suivre de près les questionnements soulevés par leur étude de la catégorie institutionnelle du PCI, ainsi que des procédures de patrimonialisation. L'objectif du trio était de "viser l'UNESCO", jugeant qu'il était "incompréhensible" que le costume ne fasse toujours pas l'objet d'un classement. Se saisissant du vocabulaire de l'organisation, la première étape a ainsi été de communiquer largement auprès des membres de la communauté des passionnées afin de les mobiliser. De nombreux articles ont ainsi été postés sur le site internet de *Tradicioun* afin de mettre en avant l'intérêt d'une patrimonialisation. Voici un extrait de leur argumentaire, dans un article posté le 6 octobre 2011 :

« Le port du Costume d'Arles est répandu en pays d'Arles où nombre de gamines, fillettes, filles et femmes arborent cette tenue séculaire aussi souvent qu'il leur est possible.

Qu'est-ce qui pousse autant de femmes à se costumer, à porter une tenue dont les codes stricts rendent l'exercice difficile, nécessitant un apprentissage long ?

Les raisons sont multiples. Il y a autant "d'Arlésiennes" que de femmes. Toutes sont différentes, des motivations différentes les poussent à s'habiller. Elles ont appris à porter le costume parce que cette tenue fait partie de leur identité, de leur tradition, de leur mode de vie.

Le costume d'Arles est un patrimoine vivant, une culture.

[...]

La notion de Patrimoine Culturel immatériel a été introduite en 2003 par l'organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, l'UNESCO, dans une convention. Cette convention complète la notion de patrimoine matériel en reconnaissant la notion de patrimoine vivant. Devant le danger que représente la mondialisation pour les particularismes locaux, décision a été prise d'inventorier des pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire que les communautés reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ainsi, nous pensons que le port du costume d'Arles a sa place au sein de cet inventaire

[...]

Il est de toutes façons inimaginable de se lancer dans un tel projet "en catimini". L'inscription du port du costume d'Arles est un acte que nous jugeons important. L'importance de cette inscription aura un retentissement certain au sein de la communauté, nous n'en attendons pas plus. Nous le faisons "*pour nous*" pour notre territoire et notre identité. L'influence que cette inscription aura à l'extérieur du pays d'Arles n'est pas la préoccupation première de notre demande, même si celle-ci est indéniable. L'image véhiculée par le costume d'Arles a toujours été l'élan qui a fait perdurer ce costume bien plus qu'il n'aurait dû si l'Arlésienne n'avait pas été aussi belle. »²¹⁷

« Tout commence ainsi par des inventaires », ajoutaient les auteurs, assurant qu'il était essentiel de montrer l'implication et l'adhésion de toute la communauté au projet : il fallait donc se manifester pour constituer un vaste répertoire des pratiques associées au costume. Une page Facebook s'est ajoutée dès 2011 au site internet, rassemblant quelques 2 200 personnes abonnées. Pour plus de visibilité, des brochures et kakémonos²¹⁸ avaient été acquis, un logo créé, tandis que la marque « Le Costume d'Arles » était déposée à l'INPI la même année.

Nicole, Éric et Magali n'ont pas ménagé leurs efforts pour communiquer autour de leur projet et démontrer la « participation » de la communauté appelée de ses vœux par l'UNESCO. Sans aller plus en avant dans le récit de leur entreprise, des obstacles rencontrés et des interprétations qui en ont été faites, nous pouvons tirer quelques conclusions de cet exemple. Premièrement, nous pouvons voir comment ces trois passionnés se positionnent comme médiateurs entre le dispositif institutionnel et la communauté, prenant à leur charge le travail de traduction non seulement des termes de l'UNESCO et de l'Inventaire national vers les Arlésiennes, mais tâchant aussi de faire pénétrer leur vision du costume dans la fiche

²¹⁷ <http://www.tradicioun.org/L-Inscription-du-Costume-d-Arles> page consultée le 21/08/2024.

²¹⁸ Support de communication sous la forme de toile verticale (généralement de 2m de hauteur) soutenue par une structure en aluminium.

d'inventaire. Ils se positionnent ainsi comme des « passeurs », tâchant de faire franchir au costume l'échelle patrimoniale tout en se portant garants de ce qu'ils identifient comme relevant de son *intégrité*, ou, selon leurs termes, de son "âme". Gaetano Ciarcia décrit la figure du passeur comme une personnalité identifiée et reconnue par la communauté comme « productrices de discours sur des savoir et des savoir-faire, à la fois locaux et prétendument endogènes, mais toujours perméables à leur objectivation de l'extérieur ou à leur mise en inventaire » [2011 : 15]. Le passeur se positionne à l'interface du discours scientifique, institutionnel, et de l'attachement identitaire. Dès lors, ce travail de transmission, d'objectivation et de transaction de leur « héritage » participe non seulement à essentialiser ou réifier certains éléments culturels, mais offre la possibilité à ces figures de prendre part « politiquement, économiquement, symboliquement à des pratiques qui relèvent des processus d'institution de traditions modernes. » Le passé apparaît ainsi comme « une source de transformation de leur condition et de celle des groupes qu'ils sont censés représenter. » [*Ibid.* :13]. Dans le cas qui nous intéresse ici, le changement de registre du costume d'Arles soulève, pour nos trois passeurs, deux questions étroitement liées. La première concerne la légitimité, ou non, d'un collectif à effectuer ce travail de traduction, mettant en lumière la domination d'Arles en matière d'énonciation de la norme patrimoniale. En second lieu, c'est le rapport à la perte, à la disparition du costume sous sa forme actuelle qui rend nécessaire, voire urgente, sa mise en patrimoine, mais sous une forme qui en garantisse l'intégrité. Ainsi, la catégorie du patrimoine, exogène, apparaît potentiellement comme un moyen de sauver l'élément, ou bien au contraire comme l'outil de sa perte.

Éric, Nicole et Magali souhaitaient intituler la fiche : « port du costume traditionnel du pays d'Arles ». Cette formulation, mûrement réfléchie, avait son importance pour deux raisons. La première, me disaient-ils, était que la fiche devrait traiter de "la démarche du port du costume", et non pas du costume en lui-même. En effet, selon Éric, cela permettrait de ne pas "figer" le costume, d'en préserver la variété en n'imposant aucune forme au détriment d'une autre. L'idée était de pouvoir rassembler, par cette fiche, toutes les Arlésiennes, y compris celles qui ne portaient le costume qu'une fois par an, ou encore qui le portaient *mal*, c'est-à-dire sans en respecter la forme idoine, mais qui étaient néanmoins animées par "l'amour du patrimoine" (Éric). Ainsi, souligner l'importance de "la démarche" permettait de mettre en avant l'engagement, l'attachement émotionnel qui traverserait chaque Arlésienne et ce depuis le siècle dernier, selon Éric :

Dans notre démarche, c'était pas le costume qu'on voulait classer. Ce qu'on voulait classer, c'est la démarche qui amène une Arlésienne à porter le costume. [...]

L'intérêt là-dedans, c'est qu'on se retrouve, quel que soit le costume, avec la même procédure, avec la même motivation, c'est-à-dire que, on se retrouve avec le lien intergénérationnel, le fait que, ce costume, c'est une coutume qui a été créée il y a une centaine d'années et qui a été relancée par Frédéric Mistral, qui a été mis en exergue par Frédéric Mistral, avec des Arlésiennes qui ont cette même volonté de partager un événement commun, cette même volonté de faire contribuer les autres, tout ce qu'aime l'UNESCO, en fait, là-dedans. Ce lien qu'il y a entre une mère et une fille...

Entretien, 27/03/2018

Nous voyons bien, à travers ce verbatim, le travail d'interprétation effectué par le collectif du dispositif mis en place par l'UNESCO et sa transposition dans le cadre du costume. Les membres de notre collectif ont bien saisi la nécessité d'afficher une communauté unie en vue d'une patrimonialisation : c'est en ce sens que l'on peut comprendre l'évacuation de la norme historique et le resserrement du discours autour de l'expérience. En effet, comme le relève Laurent-Sébastien Fournier à propos des changements qui ont accompagné la patrimonialisation de la tarasque de Tarascon (Bouches-du-Rhône) :

« D'abord, les éléments voués à devenir patrimoniaux doivent afficher une valeur d'exceptionnalité, mais ils ne doivent pas pour autant susciter un enthousiasme trop important. En effet, l'enthousiasme pour une forme culturelle se traduit inévitablement sur le terrain par des débats passionnés, voire polémiques, concernant la définition de la forme culturelle en question. Si l'exceptionnalité est donc recherchée comme une garantie de qualité, elle ne doit pas se traduire par l'existence de conflits ou de tensions qui rendraient problématique l'application du label patrimonial. » [Fournier, 2011]

La légitimation patrimoniale, nous dit Fournier, repose sur des compromis : dans le cas de la Tarasque, ce monstre légendaire labellisé « chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité » en 2005, cela a consisté dans la « domestication » de la bête légendaire pour produire une image esthétisée du rite [*Ibid.*]. De plus, les pratiques doivent présenter un intérêt à l'échelle locale, mais aussi globale :

« Les pratiques ainsi sélectionnées ont donc une double qualité : elles sont à la fois originales, expressions propres d'une culture locale, et représentatives face aux critères de sélection globaux des instances en charge de la mise en patrimoine. » [*Ibid.*]

Comme le montrent Ellen Hertz et Bernard Debarbieux dans un dossier de *L'espace géographique* [2020] spécialement dédié, interroger les procédures d'inscription sur les listes du patrimoine mondial et du PCI à l'UNESCO comme un processus discursif multiscalaire, obligeant les protagonistes impliqués à articuler, confronter et ajuster des énoncés parfois concurrents est particulièrement fertile. Bernard Debarbieux et Hervé Munz, à partir du cas de la constitution du dossier de l'alpinisme en vue de sa soumission à la liste du Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO, montrent cependant que l'identification de ces échelles ne va pas de soi. « Local », « national » et « global » demeurent des catégories hétérogènes, aux significations mouvantes selon les contextes d'énonciation. Aussi, les auteurs proposent d'adopter une posture constructiviste permettant de mettre en lumière la façon dont les différents acteurs se représentent, élaborent et s'approprient ces échelles :

« While we characterize heritage, in contrast with memory, as a formalized type of connexion to the past (which does not necessarily mean an institutionalized one), constructed in the present time and dealing explicitly with discursive categories, we hold that scale should no longer be understood as a “category of analysis” but rather as a “category of practice”. »
[Debarbieux et Munz, 2019]

Dans le cadre du projet mené par Nicole, Magali et Éric, circonscrire une échelle « locale » se heurtait, de fait, à quelques difficultés. La longue réflexion qui a précédé le choix du terme “pays d'Arles” pour désigner le costume en est l'illustration. En effet, selon eux, parler du “costume d'Arles” comme les passionnées le font habituellement aurait été problématique, participant à renforcer l'hégémonie de la cité dans la pratique costumière. Arles ferait, en matière de costume, figure de « petite capitale », à l'instar de celles décrites par Arnaud Chandivert et Sylvie Sagnes, lieu d'attraction et de concentration des ressources [2016]. Capitale en Provence, Arles l'est d'ailleurs d'un certain point de vue. L'historienne de l'art Estelle Rouquette met en lumière, à ce propos, la façon dont le Museon Arlaten, en s'établissant dans la cité antique (alors que Mistral visait, à l'origine, le palais des papes d'Avignon), a largement contribué à cela [2001]. Mistral parle ainsi « d'Arlésie » pour désigner l'espace géographique, ou encore de « pays d'Arles », tandis que les références à l'ancien Royaume d'Arles se multiplient, établissant une continuité symbolique entre l'État féodal, qui a existé de la fin du IX^e siècle à 1481 – date de son absorption par la couronne de France – et un hypothétique royaume fondé sur le partage des traditions [*Ibid.*]. De fait, outre ces considérations, la ville d'Arles, sous-préfecture des Bouches-du-Rhône rassemblant 51 121

habitants en 2021²¹⁹, concentre le plus grand nombre d'associations de tradition, de boutiques, ainsi que les événements festifs les plus renommés en matière de pratique costumière. Ici, la frontière entre institutions et acteurs de la Maintenance se brouille : Festiv'Arles collabore étroitement avec la mairie et le Museon Arlaten, qui s'affirme comme un musée de la « *vido vivanto* » (« vie vivante »), « visant à introduire la tradition dans l'histoire » [Séréna-Allier, 2001 : 153]. La Reine d'Arles est régulièrement mobilisée pour l'accueil en costume de visiteurs officiels, chargée de représenter la ville : elle assiste ainsi aussi bien au défilé Gucci sur la promenade des Alyscamps (le 30/05/2017) qu'elle salue le Premier Ministre chinois²²⁰, tandis que l'on regrette l'absence de la direction du Museon Arlaten à certains événements traditionnels. On remarque une coopération étroite entre le milieu associatif arlésien, les professionnels de la culture et les représentants politiques. La distinction entre les personnalités exogènes et endogènes de la ville d'Arles n'est plus alors très évidente pour les Arlésiennes “en campagne” selon l'expression de Magali, tandis que les rivalités entre le centre et la périphérie se déclinent jusque dans les façons de se vêtir. Les habitantes d'Arles, lorsqu'elles participent à des défilés hors de leur ville, optent par exemple systématiquement pour des cotonnades, quel que soit le prestige de la journée, alors qu'elles privilégient la soie pour les manifestations dans leurs murs (à l'exception de celles identifiées comme “champêtres” comme la Pégoulade).

Par ailleurs, l'Inventaire national du Patrimoine culturel immatériel est associé à un simple organe administratif, passage obligé avant l'UNESCO, le principal objectif. Les efforts de compréhension et de traduction du cadre patrimonial se sont donc concentrés sur les termes de l'organisation internationale, voyant en elle la vitrine idéale pour assurer la sauvegarde du costume d'Arles. Aussi, alors que l'obtention d'un label UNESCO est ardemment désirée, la fiche nécessaire à l'inclusion à l'Inventaire national est considérée avec méfiance car susceptible, au contraire, de favoriser la disparition du costume. Nous avons déjà évoqué, ci-dessus, le manque de confiance envers les professionnels de la culture, dont l'action est perçue comme une domination des “gens de Paris”, venus “de là-haut” selon les termes des passionnées (cette remarque étant à la fois valable d'un point de vue géographique, traduisant une opposition Nord/Sud, et institutionnel) exercée sur des défenseurs du patrimoine portés par l'émotion et l'attachement. Ainsi, dans le cadre des discussions autour de la patrimonialisation du costume, le lieu de naissance des personnalités susceptibles de s'accaparer le projet était systématiquement commenté. À propos de la ministre de la culture alors en poste, qui avait une

²¹⁹ Selon l'INSEE, <https://www.insee.fr/fr/statistiques/7725600?geo=COM-13004> consultée le 26/08/2024.

²²⁰ <https://www.laprovence.com/article/edition-arles/3477328/une-carte-postale-darles-pour-la-chine.html>, page consultée le 23/08/2024.

résidence à Arles et dont, à ce titre, les Arlésiennes pouvaient espérer le soutien, il a été dit : “Mais une Arlésienne de quand la porte est fermée, tu vois. De quand elle est chez elle, et qu’elle a vue sur le Rhône. Voilà. C’est tout”, soulignant ainsi l’absence de lien émotionnel supposé entre l’élue et le territoire. L’accès à une reconnaissance de la part de l’UNESCO passe nécessairement par l’obtention d’un soutien de la part de l’État français, qui porterait le dossier. Mais, alors que l’UNESCO est associé à des valeurs positives, comme on peut le voir dans les verbatims (comme la transmission, l’identité), sans acteurs clairement identifiés, l’État, lui, est abordé au travers de figures institutionnelles et politiques éminemment critiquables, caractérisées par leur extériorité. L’imaginaire autour de la froideur technocrate, porteuse d’un savoir supposé supérieur mais déconnecté des pratiques effectives et des émotions qu’elles suscitent, est d’ailleurs renforcé par l’aspect de la fiche d’inventaire, “appauvrissante” selon Nicole car ne laissant de son point de vue aucune place aux catégories émiques. L’échelle nationale semble raviver ici un certain discours régionaliste que le Félibrige a notamment participé à diffuser qui dénonce la domination parisienne, son ambition centralisatrice et son action d’uniformisation.

Cette défiance à l’égard des institutions nationales et des actions qu’elle déploie s’explique d’autant mieux que le costume est, justement, un emblème régionaliste. Son pouvoir identitaire se fonde sur une certaine imagerie de la Provence, fabriquée par Frédéric Mistral, le Félibrige et aujourd’hui actualisée. Si, aujourd’hui, très rares sont les personnes se réclamant séparatistes vis-à-vis de la France, il n’en demeure pas moins que le costume participe à façonner un certain regard sur l’identité locale. Nous avons pu voir, dans cette sous-partie, que la définition de ce qui doit fonder le patrimoine n’est pas évidente : le costume traditionnel, du fait des multiples formes qu’il peut revêtir, ne saurait être fixé de façon trop rigide. De plus, les modalités de mise en scène et d’exposition du costume apparaissent comme un enjeu majeur pour qualifier la pratique, mais celles-ci ne font pas l’unanimité. Les passionnées, et notamment les expertes, s’accordent en revanche pour constater la perte de l’habit régional sous une certaine forme et la nécessité de le sauvegarder, quitte à en préserver une expression altérée et mise en scène. Cette difficulté d’établir une vision unifiée du costume est renforcée par la configuration du territoire, la prédominance d’Arles, la répartition des associations et leurs renommées respectives. Ainsi, s’il émerge des personnalités consacrant leurs efforts à endiguer une perte annoncée comme inéluctable, toutes ne sont pas reconnues de la même façon.

Pourtant, si les débats à l’intérieur de la communauté sont nombreux et passionnés, il existe une imagerie commune, largement partagée et mobilisée au cours des défilés. Il s’agit ici

d'une certaine idée de la Provence, une Provence mythique, romantique, héritière des félibres et dans laquelle l'Arlésienne occupe une place centrale.

2. L'Arlésienne et la Provence

C'est un beau costume alors du coup ça fait bien, mais bon avec la coiffe et tout, si tu montes à Paris ils vont te regarder avec des yeux comme ça quand même hein. Moi, on m'a quand même dit une fois dans un défilé, j'étais allée à Sault, montée derrière un gardian*, on m'a dit « oh ! la belle gitane ! », ça je te le jure. Non, on n'est pas costumée en gitane. Et le gardian* qui était avec moi, le type qui avait dit ça lui dit « je peux faire une photo ? », il dit « oui ça fera 5 Francs », c'était en Francs à l'époque. Il sort le Franc pour donner. Le gardian* dit « Mais non ! C'est gratuit ! ». Non mais franchement, dire que tu te costumes quand on te dit « la belle gitane », tu as envie de dire « ben zut alors » ! Ils n'y comprennent rien ! Toi tu es là, c'est ça ! Toi tu crois que tu fais ça, je fais ça pour la Provence patati patata, mais quand tu fais ça devant des touristes, ils n'y comprennent rien ! Habillée comme ça ou en Alsacienne pour eux c'est pareil. C'est pour ça que je n'aime pas me costumer devant les touristes, parce qu'ils ne comprennent pas. Je préfère les choses plus, qui s'adressent à des connaisseurs. Pas trop de touristes, comme quand tu vas dans les fêtes hors saison c'est mieux. Quand tu vas à Mouriès dans les fêtes en septembre, c'est vraiment des gens de Mouriès tu vois. Une fois j'avais discuté aux Saintes-Maries-de-la-Mer, parce que nous on va souvent aux Saintes-Maries-de-la-Mer, avec des gens qui s'occupaient des *Fèsto Virginenco*, je leur demandais pourquoi vous les faites en juillet ? Vous vous rendez compte ? Fin juillet ! Dans les arènes il n'y a pas d'ombre là-bas, fin juillet, avec leurs costumes, il y en a qui tombent dans les pommes ! Avec tous ces touristes, là, qui sont en maillot de bain, ils ne feraient pas mieux de le faire l'automne ou au printemps, quand ils ne sont pas là ? Mais les gens, c'est leur fonds de commerce en fait, ça attire encore plus les gens ! Eh bien moi, rien que pour ça, je trouve que ce n'est pas bien tu vois, ça devrait être plus discret, plus... d'intimité. Moi j'aime plus les fêtes intimes.

Entretien, 12/03/2018

Colette avait 57 ans au moment de notre entretien. Comme d'autres Arlésiennes que j'avais pu rencontrer avant elle, cette employée municipale tenait à tracer une frontière entre les membres de la communauté et les “touristes”, incapables de comprendre le spectacle qui leur était offert et de l'apprécier à sa juste valeur. Dans le récit de Colette, tous les stéréotypes étaient présents : une posture de consommation, traduite par la proposition de rétribution, l'absence de connaissances et d'intérêt pour la culture, le maillot de bain qui s'oppose aux superpositions savantes du costume... Elle revendiquait, au contraire, l'envie de partager ces festivités dans l'entre-soi du groupe, laissant entendre que ces défilés étaient, avant toute chose, destinés à ne pas être vus par des personnes extérieures. Se dessine, dans son récit et dans les entretiens qui ont suivis, la revendication d'une certaine intimité partagée avec “les traditions”, dont le costume ne serait qu'une facette. Colette, à partir du souvenir des défilés de sa jeunesse, évoquait sans transition la bouvine*, les gardians* et la langue provençale. Et, à chaque fois, la même conclusion s'imposait : les “traditions” sont menacées et cela en grande partie à cause de leur ouverture sur l'extérieur :

Tu sais qu'il y a eu un mort aux abrivades* il y a trois, quatre ans à Saint-Rémy. Depuis, ils veulent interdire les abrivades de partout hein. Et du coup ils se sont battus et finalement maintenant on a toujours le droit, mais tu vois ils mettent des barrières de trois mètres de haut. Alors qu'avant, tu regardais derrière la barrière ou perchée sur une charrette tu vois, ou perchée sur une remorque, maintenant ça s'est tout fermé... Sûrement pour la mairie c'est beaucoup de boulot, c'est tout embarré, la veille il faut qu'ils mettent tout, après il faut tout enlever, pendant ce temps les autres ils rouspètent parce que la route est barrée, alors qu'avant c'était vite enlevé et vite mis quoi. Alors que celui qui est mort, c'est un touriste ! Il s'est mis au milieu [*du passage des taureaux*], avec son petit sur les épaules je crois. Au milieu. Mais personne ne lui a dit. Remarque, il y a des fois, tu leur dis « reculez-vous » tout ça, les gens, ils t'envoient bouler hein. Parce qu'ils croient que c'est des vaches comme les vaches laitières de Normandie. Ils ne se rendent pas compte. Quand tu n'es pas du coin... Ce ne sont pas les mêmes bestiaux. Et les mairies sont responsables. Alors bien évidemment ils ouvrent le parapluie. Alors il y en a qui s'en foutent, qui, alors comme on a un maire nous qui s'en fou, qui est contre les traditions, contre le patrimoine, contre les fêtes contre tout – la fête du village elle ne dure plus que trois jours maintenant ! Au lieu de cinq ! La fête de la Saint-Jean, il l'a presque supprimée, il y avait fête de la Saint-Jean avant en juin, maintenant elle dure deux jours, un week-end, jusqu'au jour où il n'y aura plus rien. Bon, il y en avait trop, des fêtes. C'est vrai, il y avait le 14 juillet qui durait trois jours. Le 14 juillet, un jour ça suffit. Bon. Qu'il raccourcisse un peu, mais carrément ça, c'est beaucoup, quoi. Il n'y a plus rien, il sucre toutes les fêtes. Il fait des économies.

Entretien, 16/04/2018

Les abrivades consistent en un lâcher traditionnel de taureaux de race Camargue dans les rues d'un village, que des volontaires (souvent des jeunes hommes du lieu) appelés *attrapaires*, s'attachent à soustraire de la surveillance des gardians*. La pratique est très impressionnante car les cavaliers peuvent mener rapidement le troupeau, avant d'effectuer des passages plus lents sur le même parcours pour laisser les *attrapaires* tenter leur chance. Durant ces événements, les bars en profitent généralement pour étendre leurs terrasses aux abords du parcours et la consommation d'alcool va bon train. Si, dans le village de T. dont parle Colette, des barrières sont placées afin de délimiter le parcours et éviter que le public soit exposé aux taureaux, cette pratique n'avait pas lieu il y a une vingtaine d'années. Aussi, les enfants comme les adultes étaient habitués aux risques liés à l'*abrivado**, savaient quelles stratégies déployer pour s'en prévenir (rester à proximité d'un point haut pour s'y percher en cas de besoin : estrade, charrette suffisaient) et les acceptaient pour la plupart. La forte hausse de la fréquentation des fêtes ne rend plus ces stratégies possibles, tandis que des messages de prévention sont diffusés en français, anglais, espagnol et provençal pour sensibiliser le public aux risques encourus. Nous avons ainsi pu entendre des avertissements comme : « les taureaux sont des bêtes à cornes ! Attention s'il vous plaît ». Des affichettes en sept langues différentes sont de plus accrochées aux barrières, annonçant que passées celles-ci, l'organisation ne répond plus des accidents.

Bien évidemment, cette sécurisation des pratiques taurines et la mise en avant des risques qu'elle génère ne va pas sans susciter des commentaires. Ceux-ci nous informent sur la

manière dont les passionnées de costume établissent un lien entre différentes pratiques associées aux “traditions provençales” et les chargent de significations identitaires fortes. Car c’est une certaine vision de l’autochtonie qui se dessine dans les discours de Colette, pour laquelle le territoire, les traditions et l’identité forment un ensemble, chaque élément renforçant l’autre. Aussi, il est à présent temps de nous demander, après avoir exploré les logiques de circulation, de création et de transmission qui fondent le costume, la place que celui-ci occupe dans l’imagerie régionale. Quels sont les symboles associés à l’Arlésienne, à son costume ? Quels rapports l’Arlésienne entretient-elle avec d’autres figures emblématiques de la tradition ? Enfin, comment les Arlésiennes d’aujourd’hui formulent-elles leur attachement au territoire, et comment celui-ci est donné à voir ?

Des figures tutélaires complémentaires

Les gardians* et les Arlésiennes se présentent régulièrement ensemble au cours des défilés, apparaissant comme deux *figures tutélaires* construites en miroir, qui se répondent et se complètent. L’une serait citadine, richement parée, toujours d’une mise impeccable ; l’autre serait un ouvrier travaillant au plus près des bêtes, couvert de poils, de sueur et de poussière. Quelques Arlésiennes avaient relevé ce paradoxe en riant, se demandant pourquoi elles acceptaient ainsi de risquer l’intégrité de leurs costumes auprès d’hommes pouvant être sales et mal habillés. Garance, en me montrant la photographie de deux enfants, l’un en gardian, la seconde en bonnet, commentait :

Voilà, le gardian par excellence. Déjà, gamin, hein. Le *pataras*²²¹ fini. La chemise débraillée, voilà. À côté d’une copine qui est très classe et qui a honte de se mettre à côté de lui [*rires*]. D’un air de dire « Oh, là, là... mais pourquoi tant de ? Pourquoi ? Pourquoi ça ? »

Entretien, 3/10/2019.

D’après certaines d’entre elles (et ce récit m’a également été fait par deux gardians amateurs), il fut un temps où l’usage voulait que l’Arlésienne fournisse au gardian qui la prendrait en croupe une cravate pour l’occasion à venir, s’assurant ainsi qu’il porterait une couleur assortie à son propre costume. Roger, un gardian amateur de 74 ans, ingénieur retraité, me disait à ce propos qu’il s’agissait d’une coquetterie de l’Arlésienne afin de s’assurer que son compagnon serait un minimum présentable : “le type, il s’en fou, lui !” Issu d’un univers opposé, mais pourtant omniprésent, le gardian est également réputé entretenir des rapports de galanterie,

²²¹ Expression provençale pour désigner une personne débraillée, mal habillée, sans tenue. Peut également signifier « haillon » selon *Lou pichot tresor* [de Fourvières, 2000]

voire de séduction envers les Arlésiennes. Les couples ne sont pas rares, au contraire. Estelle, employée municipale de 29 ans, me parlait ainsi des relations entre les jeunes gens :

Eh bien, je me suis mariée avec un gardian, donc voilà, hein ! Le costume, l'Arlésienne, et le gardian, c'est couple typique ! On dirait un livre, mais non, c'est bien ça. On se dit, non, il faut trouver quelqu'un de dehors, parce que voilà, mais non, non ! On tombe dessus quand même. Donc oui, en fait, on est tellement dans des traditions qui sont communes, que ce soit aux courses, on va se coiffer, il y a des gardians de partout, c'est eux qui mènent les taureaux... Voilà, après, c'est un peu plus... On n'est pas obligées, mais on est plus souvent, en... Enfin, c'est ceux qu'on rencontre le plus souvent ! Donc forcément, il y a plein d'Arlésiennes qui sont avec des gardians. Parce que, voilà ! Et je n'ai pas dérogé à la règle !

Entretien, 4/09/2019

Cette omniprésence des gardians dans l'environnement des Arlésiennes s'explique par l'histoire de la bouvine* et du costume, qui sont étroitement liés. La coopération étroite entre Folco de Baroncelli-Javon (1869-1943) et Frédéric Mistral participe à établir un lien entre l'établissement d'une race taurine camarguaise, sa valorisation et la préservation de la langue et du costume féminin régional [Bordigoni, 2002 ; Gueusquin, 2004]. Roger, qui adhérerait depuis sa jeunesse à la Nation Gardiane, fondée par Baroncelli-Javon, me racontait, au cours d'un repas, l'invention d'une tenue réglementaire pour les gardians :

Nous sommes 5 convives à table : Roger et sa femme, Annick, ainsi qu'un autre couple, Fabien (ingénieur, 52 ans) et Chantal (sans emploi, 47 ans). Tous sont originaires de la région, et les deux femmes présentes se costument depuis leur jeunesse. Roger entreprend de me parler des gardians et de leurs vêtements, qui, à l'heure actuelle, doivent avoir une certaine forme : ils s'agit d'un pantalon gris à liseré noir, d'une chemise dite « provençale », d'un veston de costume, d'une veste en velours et d'un chapeau de feutre. Mais cette tenue réglementaire est récente. L'habit de gardian, me dit Roger, est à l'origine un habit de travail, puisque c'est l'activité qui caractérise le gardian. Les hommes du siècle précédent portaient donc le plus pratique : pas de *jeans*, qui n'étaient pas encore démocratisés, mais des sabots de bois, des pantalons dits en « peau de taupe » (*moleskine*, du fait de la texture, conférée par une sous-trame renforcée et un dos peigné). Rien n'était codifié. Puis, il y a eu « le Marquis », c'est-à-dire Folco Baroncelli-Javon, qui a instauré la norme. Comment s'est-il imposé ? D'abord, selon Roger, il venait d'une grande famille, noble, et était respecté et écouté en Camargue. Puis, c'était un éleveur reconnu, avec des familles de bovins « bien élevées » : tout le monde avait été forcé de reconnaître sa qualité. Et puis, « il avait une aura ». À la base, continue Roger, les gardians n'avaient pas de veste en velours comme celle portée aujourd'hui indépendamment des saisons, décrite comme une « aberration », car inadaptée au climat local : « en hiver, on a froid, en été, on a chaud ». Roger me confie quand, quand il sortait avec les membres de la Nation Gardiane, tout le groupe devait être habillé de la même façon. Un jour cependant, il a refusé de mettre la veste et s'était fait reprendre sérieusement.

La veste en velours, donc, continue Roger, date de quand le Marquis allait à Avignon et « qu'il fricotait avec les filles d'Avignon ». Baroncelli était, en effet, ami avec un certain Ivan Pranshnikoff (1841-1909), peintre et illustrateur russe venu s'établir aux Saintes-Maries-de-la-Mer et qui portait justement ce type de vestes. Son succès auprès des femmes d'Avignon aurait été tel que la veste de velours se serait répandue dans son groupe d'amis, Baroncelli compris, jusqu'à devenir associée aux gardians. Fabien intervient : « c'est un non-sens cette veste ! ». Oui, mais elle devient une mode, réplique Roger, « pour avoir un peu d'allure » aux fêtes. De même,

ajoute Chantal, les chapeaux ridiculement petits des gardians sont une affaire de « mode », les anciens portant « tout ce qui passait », y compris des bérets. Ils sont si petits qu'ils ne servent pas à grand-chose, selon elle, ni à protéger du soleil, ni de la pluie. La discussion s'oriente alors vers les « filles d'Avignon » qui étaient « très belles ». Les Arlésiennes présentes soulignent la richesse et la profusion de leurs dentelles et parures. Roger confirme : les gardians se faisaient tous beaux pour avoir leur préférence et l'on s'est habitué à les voir ensemble. Si les gardians ont conservé leurs tenues, Chantal et Annick s'amusent en soulignant que l'on reconnaît aujourd'hui les Avignonaises du premier regard : elles auraient un penchant pour des costumes bien trop riches, aux couleurs criardes, « pétard », aux tissus « d'ameublement », « des nappes », « des rideaux » leur servant de matière première. Bref, une tenue tapageuse et de mauvaise qualité. « Après, ça fait plaisir aux touristes ! » conclut Chantal, ironique.

Journal de terrain, 8/04/2018

L'imagerie régionale entretient donc l'idée, à travers le récit même de l'invention du gardian qui circule entre les passionnés, d'un couple idéal traditionnel qui ne se limiterait pas aux représentations mais rapprocherait également les jeunes gens jusqu'à un éventuel mariage. Il y aurait donc d'un côté l'Arlésienne, caractérisée par son costume, sa beauté, sa capacité à porter et mettre en valeur l'habit régional, et, de l'autre, le gardian, ayant pour attribut son statut de cavalier (il apparaît dans la grande majorité des cas en selle, y compris pour les messes qui se tiennent alors à l'extérieur) et ses savoir-faire en matière d'élevage de taureaux et de chevaux de race Camargue. Leurs interactions se déclinent, au cours des événements festifs, sur le mode de la galanterie, tandis que les discours soulignent le jeu de séduction qui y serait associé. Pour mieux comprendre ce qui se joue à travers cette mise en scène d'un *couple emblématique*, intéressons-nous à présent au déroulé d'une journée où gardians et Arlésiennes sont présents en nombre : la Fête des gardians, qui se tient tous les 1^{er} mai à Arles, et qui, tous les trois ans, est aussi l'occasion de l'élection de la Reine d'Arles. Les gardians professionnels et amateurs défilent ce jour-là sur leurs chevaux de race Camargue du boulevard des Lices jusqu'à l'église de la Major, le siège de leur confrérie dédiée à leur protecteur Saint-Georges. L'après-midi, une représentation aux arènes (héritage romain de la ville) offre aux spectateurs une démonstration de leurs savoir-faire et traditions professionnelles. Mais, au cours de cette journée, ils ne sont pas seuls à attirer les regards : les Arlésiennes, toutes de soie vêtues, sont également présentes, à pied ou montées en croupe. La journée est donc l'occasion de mettre en avant ces deux icônes aux attitudes et interactions fortement codifiées. Nous nous attacherons ici, en retraçant le déroulement d'une de ces journées de célébration qui s'est tenue le 1^{er} mai 2018, à questionner la façon dont gardians et Arlésiennes sont présentés, séparément et ensemble.

C'est une matinée extrêmement froide et pluvieuse. Sur la route qui mène au départ du défilé, les vans de chevaux envahissent les parkings, tandis que les dernières Arlésiennes et Mireillettes se hâtent pour rejoindre le point de rencontre tout en tâchant d'éviter les flaques d'eau. Sur le boulevard des Lices, plus de 200 chevaux sont rassemblés depuis 9h ce matin, attendant stoïquement le départ qui n'arrivera que plus de trente minutes plus tard. Les gardians sont déjà

en selle et les Arlésiennes qui ne sont pas déjà en croupe s'affairent à positionner leurs couverts*. Alors que les vestes de velours ruissellent abondamment, des Arlésiennes tâchent d'obtenir un parapluie, parfois généreusement offert par une connaissance en civil* venue assister aux préparatifs. Toutes n'ont pas cette chance, d'autant plus que certains chevaux, pourtant vantés habituellement pour leur placidité, n'apprécient pas l'objet et renâclent à sa simple vue. Aussi, la plupart optent pour le chapeau de feutre emprunté à leur cavalier, qui demeure alors tête nue. Le chapeau, lorsqu'il n'est pas posé directement sur la tête (car il risque d'abîmer la coiffure) est maintenu d'une main au-dessus du ruban, afin de protéger les fragiles soies de la pluie [Figure 57]. D'ailleurs, le projet du défilé semble de plus en plus compromis pour certaines, passablement agacées par l'idée. Une jeune fille, au costume de soie crème et ruban assorti, entreprend d'ailleurs d'expliquer à son cavalier qu'elle abandonne la partie. Elle récupère son couverson*, pourtant déjà placé en croupe, affirmant : « Je m'en fous, partez sans moi. Je ne vais pas mouiller mes affaires pour un défilé à la con ! ». Face à l'argumentaire de son gardian, elle ajoute « Non, non, non ! Je ne vais pas foutre en l'air 2 000€, il y a plus important ! Je ne le ferai pas, c'est tout. Je vais me changer. » Excédée, le couverson* sous le bras, elle quitte le boulevard.

Journal de terrain, 1^{er} mai 2018



Figure 57 - La Reine d'Arles(en bleu) a opté pour un parapluie, mais pas ses Demoiselles d'honneur - 1^{er} mai 2018, Arles

Cette anecdote, illustrant la tension qui caractérise l'attente du défilé, souligne également l'importance, pour les Arlésiennes, que revêt leur tenue. La performance du défilé ne justifie pas pour toutes la dégradation d'un costume. Alors que les gardians patientaient stoïquement, tête nue sous la pluie, les Arlésiennes devaient mettre en place des stratégies pour maintenir l'intégrité non seulement de leur apparence, mais aussi de leur parure : les soies, en particulier, souffrent difficilement le contact de l'eau. Aussi, l'emprunt du couvre-chef n'est

pas anodin. Il nous révèle l'idéal de rapport entre gardian et Arlésienne au cours de la performance en costume, qui se caractérise par la prévenance des cavaliers à l'égard de leur partenaire répondant à une exigence de galanterie. Celle-ci peut être définie, pour l'instant, comme une norme de comportement régissant les interactions entre les genres, liée à la coquetterie et au jeu de séduction, mais aussi à un idéal de respect et de protection à l'intention du genre féminin [Viala, 2019]. Mais, en nous intéressant à la façon dont la galanterie est mise en scène, mobilisée et commentée au cours d'un événement traditionnel, nous pourrions voir qu'elle participe également à construire deux pôles stéréotypés et présentés comme complémentaires : l'un, associé à la force, au respect, au sens du sacrifice et au courage, est incarné par le gardian, tandis que l'autre, décrit comme gracieux, élégant et fragile, est symbolisé par l'Arlésienne.

Le défilé du 1^{ier} mai est organisé par l'Antique Confrérie des gardians de bouvine* et de roussatine* (*Antico Counfrarié di Gardian de bouvino e roussatino*), fondée en 1512. Elle inclut également la Nation Gardiane (*Nacioun Gardiano*) fondée en 1904 par Folco de Baroncelli-Javon pour soutenir le mouvement félibréen dans ses missions. La Nation Gardiane est une association rassemblant des amateurs, elle se donne pour mission « de maintenir et de glorifier le costume, les us et les traditions du pays d'Arles, de la Camargue et des pays taurins, de poursuivre l'épanouissement de la langue d'Oc, de propager la doctrine félibréenne contenue dans l'œuvre de Frédéric Mistral et de ses disciples. »²²² Une troisième organisation emblématique du paysage associatif régional a vu le jour en 1972 : il s'agit de l'Association des gardians professionnels de taureaux et *toros* [taureaux de race espagnole] de Provence et de Languedoc. Comme l'Antique Confrérie, elle possède une dimension d'entraide et de soutien mutualiste, tout en s'attachant à resserrer les liens entre les professionnels, défendant aussi bien les traditions que les us et coutumes corporatifs. Mais l'Antique Confrérie revendique de plus, à travers la célébration de son patron, Saint-Georges, son origine guerrière. Ainsi, l'introduction à l'historique de la Confrérie indique :

« Les gardians ont fondé leur confrérie le 2 janvier 1512. Traditionnellement, Georges est le protecteur des cavaliers et des soldats à cheval.

Au début du XVI^{ème} siècle, la Provence est rattachée depuis peu au royaume de France qui se prépare à la guerre contre les États italiens. Les gardians, appréciés pour leurs qualités de cavaliers, se regroupèrent certainement pour se protéger d'un enrôlement arbitraire dans les armées royales.

²²² Article 1^{ier} des statuts, <http://www.nacioun-gardiano.com/historique-nacioun.html>, page consultée le 30/08/2023.

La Confrérie assurait les obsèques des confrères pauvres et, depuis ses origines, elle sert aussi de caisse de secours mutuel. Elle défendait également les gardians face aux propriétaires qui les employaient. »²²³

Saint-Georges, en effet, est associé aux cavaliers et soldats. Le chevalier romain est habituellement présenté terrassant un dragon, reprenant ainsi un élément central de sa légende que l'on retrouve sur l'étendard de la Confrérie. Son exploit est également mentionné dans la communication officielle de l'organisation, qui précise :

« Un jour il traversa une ville terrorisée par un dragon qui dévorait le bétail et réclamait chaque jour deux jeunes gens. Le sort avait désigné la propre fille du roi. La princesse se dirigeait vers le lac où s'abritait le dragon lorsqu'elle croisa Georges qui lui conseilla de s'enfuir. Le soldat se recommanda à Dieu et affronta le monstre.

La légende dorée raconte que le dragon fut seulement blessé et que Georges demanda à la princesse de passer sa ceinture autour du cou. Ils ramenèrent le dragon devant les murs de la ville. Là, Georges demanda aux habitants de se convertir. Quand le roi et les habitants eurent reçu le baptême, Georges tua le dragon d'un coup d'épée. Le roi lui offrit beaucoup d'argent qu'il distribua aux pauvres. »²²⁴

La figure de Saint-Georges terrassant le dragon et sa « légende dorée » relatée par l'Antique Confrérie nous offrent une première piste d'interprétation pour comprendre la symbolique du couple gardian-Arlésienne. C'est, dans la lignée de Sainte Marthe soumettant la Tarasque légendaire et redoutable, une « vierge céleste, figure maternelle rassurante » qui asservit la « puissance infernale et dévoratrice » du dragon par le moyen de sa ceinture, permettant à Saint-Georges d'accomplir son dessin [Bril, 1984 : 26]²²⁵. Les gardians sont ainsi associés à une figure virile combattante, descendants de chevaliers, capables aujourd'hui de mener des taureaux et réputés comme des cavaliers hors-pairs. De plus, à l'instar de Saint-Georges, ils sont liés à une figure féminine positive, caractérisée par ses possessions textiles chargées de symbolisme et de pouvoir. Les gardians qui performant aujourd'hui au cours des fêtes traditionnelles s'inscrivent ainsi dans une « masculinité hégémonique ». La sociologue Raewyn Connell désigne par ce terme une certaine configuration de pratiques, minoritaire mais normative, qui

« correspond à la façon actuellement la plus reconnue d'être un homme, implique que les autres hommes se positionnent par rapport à elle, et permet

²²³ <https://www.confrie-des-gardians.com/historique/>, page consultée le 30/08/2024.

²²⁴ <https://www.confrie-des-gardians.com/historique/>, page consultée le 30/08/2024.

²²⁵ Jacques Bril relève ainsi le pouvoir symbolique associé à la matière textile, à qui l'on attribue un rôle central dans les pratiques maléfiques ou conjuratoires. L'étole, l'écharpe et le filet procèdent du même principe que le nœud selon Bril, dont Yvonne Verdier décrit de façon éclatante les pratiques associées aux aiguilles et aux épingles, tandis que « nouer l'aiguillette » provoque l'impuissance du nouveau marié [Verdier, 1979].

de légitimer d'un point de vue idéologique la subordination des femmes à l'égard des hommes. » [Connell et Messerschmidt, 2015].

Dans le cadre des pratiques sportives, cette configuration « met l'accent sur les liens existant entre la masculinité et la rudesse, l'esprit de compétition, la subordination des femmes et la marginalisation des gays. » [McKay et Laberge, 2006]. Nous avons pu voir plus haut comment le costume d'Arles participait à la diffusion d'un modèle de ce que je désignais comme une *féminité idéale*. Au contact des gardians, ce modèle s'étoffe davantage, faisant de l'Arlésienne une figure archétypale, réifiée et insérée dans un réseau de significations plus large en étant associé à son pendant masculin, le gardian.

C'est sur cette relation particulière entre le gardian et son Arlésienne, qu'il porte en croupe, que j'aimerais revenir ici. En effet, on attend de lui prévenance, diligence et déférence : le prêt du couvre-chef, incontournable de la tenue du gardian, n'était qu'une entrée en matière. Plus tard dans la journée, au cours des jeux qui se tenaient dans les arènes de la ville, elles eurent droit à de multiples attentions, dûment soulignées par le commentateur de l'évènement. Car, nous disait cet homme au micro, si le « couple Arlésienne-gardian est indissoluble », c'est que l'agilité, la force et le savoir-faire des uns est soulignée par la « présence, [la] beauté et [le] sourire » des autres.

La représentation débute à 16 heures. Comme chaque année, elle est organisée par la Confrérie des gardians afin de mettre la bouvine* à l'honneur. À 15h45, un speaker, qui nous accompagnera tout au long de l'après-midi, prend la parole. Il promet « pas vraiment un spectacle, mais quelque chose qui est montré, la meilleure facette du terroir camarguais et provençal. Ce n'est pas créé pour la télévision, c'est créé pour vous. Ce n'est même pas créé, d'ailleurs, c'est ce qui se passe journallement dans ce pays si particulier. »

La première partie du spectacle est dédiée aux courses camarguaises. Deux taureaux cocardiers sont présentés aux élèves de l'école de raseteurs* d'Arles. Tous les mouvements sont relevés et commentés, avec un souci pédagogique très marqué, par le commentateur du jour, qui souligne « le courage des jeunes et la solidarité du milieu ».

16h30 : le « Protocole » débute. L'ancien capitaine de la Confrérie des gardians escorté par ses prieurs, doit transmettre l'étendard au nouveau Capitaine. Naïs Lesbros, la Reine d'Arles, est en croupe de Frédéric Lescot, le président de la Confrérie, qui transmet l'étendard d'une partie à l'autre. Au passage du duo, qui traverse un parterre de près d'une centaine de chevaux, les gardians lèvent leurs tridents, outil de travail qui les symbolise aujourd'hui, en signe de respect. Chaque cavalier est accompagné d'une Arlésienne. L'homme au micro, lui, vante l'esprit de communauté : « Tout le monde se connaît et tout le monde se parle. [...] C'est une famille que vous avez devant vous », relevant la présence des plus jeunes, certains petits garçons ne mesurant que « 5 centimètres de plus que la selle », et la « souplesse des Arlésiennes, qui encaissent les mouvements du cheval ».

Suite à la cérémonie, les Arlésiennes rejoignent pour la plupart les gradins, les membres du règne occupant la présidence – une loge située à l'extrémité de la piste. Les fameux *Jeux de gardians* débutent alors.

Pour le jeu des oranges, les gardians compétiteurs accompagnent en piste les Arlésiennes qui les assisteront. L'animateur précise qu'elles ne « doivent pas avoir peur, ni des chevaux, ni des gardians ». En effet, leur rôle est de tendre une assiette contenant une orange à bout de bras, tandis qu'un cavalier lancé à toute vitesse doit tâcher de s'emparer du fruit, puis de jeter dans la foulée. Quand un gardian frôle de trop près une jeune femme avec son cheval, le commentateur du jour s'amuse : « des assiettes, on en a de rechange, des Arlésiennes, non ! » Il souligne par ailleurs qu'il faut s'adresser à elles « avec déférence ». À la fin du jeu, alors que le vainqueur reçoit son prix (décerné par la gardienne de Saint-Georges²²⁶ Magali Dunant, costumée), le commentateur annonce : « je vous laisse aller chercher vos Arlésiennes. J'allais dire vos princesses, mais c'est pareil ». Puis, il s'adresse « aux jeunes » : « ne vous inquiétez pas, vous aussi, vous aurez votre Arlésienne un jour ! ». Il faut, pour les raccompagner, descendre de cheval, ôter son chapeau, saisir leur main droite avec sa main gauche (l'autre maintenant les rênes du cheval) et les escorter jusqu'à destination [voir figure 58]. Une fois que les Arlésiennes sont accompagnées hors de la piste, les gardians se livrent à deux tours d'honneur, destiné aux membres du règne. Le premier tour est au pas, le second au galop et ils prennent bien soin de se découvrir face à la loge de la présidence.

Le jeu du brassard consiste en un affrontement entre deux équipes (une bleue, l'autre jaune, les couleurs de la Camargue), signalées par le port d'un brassard coloré au bras droit (en monte dite camarguaise, les rênes sont tenues d'une main, à gauche, pour pouvoir travailler main droite). Les cavaliers, 12 par équipe, doivent s'emparer du brassard adverse [Figure 60]. L'affrontement est l'occasion de relever, au micro, les liens entre compétiteurs qui se connaissent pour la majorité. Ainsi, un jeune homme affronte son oncle, qui ne lui accorde aucune faveur.

L'*abrivado** des *pitchoun* est l'occasion de mettre en avant les « *gardianous* », comme les désigne le commentateur. Il s'agit de mener, à l'aide des chevaux assemblés en rang serré, les taureaux [voir figure 61]. Habituellement, l'*abrivado* désigne l'arrivée des taureaux dans les rues du village, entourés des gardians à cheval. Magali Dunant, la gardienne de la Confrérie, a rejoint la présidence et se joint aux commentaires. Elle affirme que cette démonstration, « c'est le *summum* », car « on a de grandes chances que nos traditions perdurent, par nos enfants qui ont été dressés très jeunes ». Elle s'explique : « dressés » car habitués, conditionnés. Il y a 8 enfants, tous des garçons, menant en piste 4 taureaux qui sont très calmes (probablement âgés). Après leur démonstration, les « *gardianous* » saluent la Reine et ses Demoiselles, lesquelles se lèvent pour applaudir, avant d'entamer leurs tours d'honneur. Ma voisine de siège s'exaspère : le second tour devrait être au galop, même pour des enfants. « C'est la tradition, on a toujours fait comme ça ! » m'explique-t-elle alors que les enfants, à son soulagement, amorcent justement un petit trot.

La ferrade* en piste consiste également en une démonstration des techniques de travail, mettant à l'honneur le nouveau capitaine de la Confrérie, tout juste institué. Ici encore, c'est Magali Dunant qui explique l'exercice et le replace dans le cadre du travail d'éleveur. D'abord à cheval, le gardian travaille à l'aide de son trident, outil traditionnel et emblème de la profession constitué d'un manche en bois (frêne ou châtaigner) surmonté d'un fer à trois pointes. L'ensemble mesure plus de deux mètres, afin de pouvoir atteindre le taureau depuis son cheval. Aurélien Peytavin, le nouveau capitaine, doit faire tomber le veau (*anouble* en provençal) en le touchant avec sa pique depuis son cheval. Après cela, il fait face à l'animal à pied, le repousse à nouveau avec son outil puis entreprend de le saisir par les cornes pour le maîtriser. Le but de l'opération est d'apprendre à l'animal la peur de l'homme et la crainte de son outil. Le gardian roule dans la poussière en tentant de maîtriser l'*anouble* : « Même quand on a pris un choc, on se relève en Camargue ! » assène Magali Dunant, qui souligne le « courage », « l'adresse », la « force » du gardian. C'est un « travail pénible » que celui de manadier, et la vie d'Aurélien est

²²⁶ Titre honorifique créé en 1927 par la Confrérie des gardians de Saint-Georges à destination de Marie-Rose Flandrin, secrétaire de l'association dès sa réouverture après la guerre, en 1923. Magali Dunant lui succède en 1968. Source : *Bulletin des Amis du Vieil Arles*, n°187, 09/2021 : 45
<https://www.amisduvieilarles.com/assets/files/bulletins/pdf/187p.pdf>.

« complètement marquée au rythme des manades*, chevaux et taureaux ». Enfin, symbole de « fraternité gardianne », trois autres hommes viennent aider le capitaine et, se saisissant du veau, le ramènent au toril.

Après un entracte, où ma voisine, qui se révèle être originaire d'Auxerre mais établie de longue date dans la région, me vante les « valeurs de la tradition » qui font de la Camargue « une région plus accueillante » et où les gens seraient plus généreux qu'ailleurs, le commentateur nous annonce « un instant de grâce » : le moment du carrousel des Amazones est arrivé. Les Amazones font partie de l'Antique Confrérie des gardians depuis 2000. Elles proposent des spectacles chorégraphiés, montées sur des chevaux Camargue en costume d'Arlésienne ou en tenue de cavalière (chemise provençale, veston et culotte fendue). Elles sont 6 cavalières, toutes en costume du pays d'Arles noir et blanc, très simple, bientôt rejointes par 6 Mireillettes.

Une nouvelle attente aux fers [voir figure 59] permet aux deux nouveaux prieurs de démontrer leurs qualités. L'*anouble* étant particulièrement récalcitrant, ils demandent la fin de l'exercice.

Rémi Venture, archiviste de la Confrérie (auteur d'une thèse en musicologie sur la pratique du tambourin, il est notamment conservateur en chef de la médiathèque d'Arles, professeur de galoubet-tambourin au conservatoire de musique du pays d'Arles et Majoral du Félibrige) est invité à prendre le micro pour commenter à son tour la soirée. L'érudit local introduit le jeu des aiguillettes, un peu particulier selon lui. En effet, alors que la plupart des jeux de gardians ont été créés dans les années 1910-1920 par le Marquis Folco de Baroncelli (1869-1943), le jeu des aiguillettes existerait depuis le XVII^e siècle. Les fêtes des gardians se tenaient alors le lundi de Pentecôte (la Confrérie existe depuis 1512), et rassemblaient des aristocrates. Ceux-ci profitaient des festivités pour s'entraîner à la lance : il s'agit donc d'un jeu militaire, qui serait lié à l'origine même de la Confrérie²²⁷. Leur lance sur l'épaule, les gardians doivent donc, prenant de la vitesse en chevauchant le long de la piste, tâcher d'introduire l'aiguille de fer qui la termine dans un anneau suspendu à une potence [voir figure 62].

Le jeu du bouquet clôture la journée les jeux, avant une ultime *abrivado**. Le commentateur a repris son micro et annonce « un jeu particulier entre les jeunes femmes et les gardians », où « se nouent les connaissances et les amitiés ». Ici encore, nous bénéficions d'une mise en perspective historique : le jeu serait d'origine médiévale, du temps où les chevaliers défendaient une fleur face à leurs pairs pour la remettre à une dame, obtenant pour récompense « un baiser ». « Et pas n'importe quel baiser, et pas n'importe comment ! » annonce notre animateur, qui n'en dit pas plus. Les gardians et Arlésiennes entrent en piste sous les applaudissements du public, tandis que Magali Dunant souligne que les valeurs de respect qui caractérisent les gardians seraient le propre de « la civilisation équestre ». Elle invite à applaudir en plus les Arlésiennes « pour leur élégance et leur tenue ». Les Arlésiennes sont placées en ligne, à une extrémité de la piste. L'une d'entre elle s'avance et remet à un gardian un bouquet, « en témoignage de la confiance qu'elle lui porte » dit notre commentateur. Le jeu est en effet « courtois mais agité » : il s'agit, face à deux *éperviers*, c'est-à-dire deux cavaliers adverses, de protéger le fameux bouquet afin, au bout de l'affrontement, de pouvoir rendre les fleurs (ou ce qu'il en reste) à leur propriétaire initiale et obtenir en retour un baiser. Le commentateur fait le bruitage de toutes les bises échangées à l'occasion de cette restitution, tout en soulignant régulièrement l'aspect « courtois » du jeu. Ainsi, alors que trois jeunes bataillent très âprement, font tomber le bouquet au sol puis décident de quérir collectivement le baiser de récompense, les commentaires de l'animateur vont bon train et la foule salue l'initiative par des applaudissements fournis : « ça, c'est une bonne équipe de copains ! Évidemment, il y a un J. [nom de famille] dedans ! [rires]. Ce sont des profiteurs, ils

²²⁷ Le site de la Confrérie indique : « Les gardians ont fondé leur confrérie le 2 janvier 1512. Traditionnellement, Georges est le protecteur des cavaliers et des soldats à cheval. Au début du XVI^{ème} siècle, la Provence est rattachée depuis peu au royaume de France qui se prépare à la guerre contre les États italiens. Les gardians, appréciés pour leurs qualités de cavaliers, se regroupèrent certainement pour se protéger d'un enrôlement arbitraire dans les armées royales. La Confrérie assurait les obsèques des confrères pauvres et, depuis ses origines, elle sert aussi de caisse de secours mutuel. Elle défendait également les gardians face aux propriétaires qui les employaient. » <https://www.confrerie-des-gardians.com/historique/> consultée le 29/08/2024.

font quatre bises, en plus ! ». Au contraire, alors qu'un affrontement prend trop de temps et qu'aucune partie ne veut s'avouer vaincue, l'homme au micro annonce « on ne fait pas lanterner une Arlésienne, ça, c'est interdit par le règlement ». En fin de jeu, les Arlésiennes sont remerciées pour « leur présence et leur beauté ». Les gardians, passant devant la présidence, lancent de nouveaux bouquets aux Arlésiennes présentes dans les gradins, la plupart étant destinés à la Reine.

Journal de terrain, 1/05/2018



Figure 58- Les Arlésiennes attendent que les gardians les raccompagnent à la fin du jeu. 1^{er} mai 2018, Arles



Figure 60- Jeu du brassard. 1^{er} mai 2018, Arles



Figure 59- L'attente aux fers : le travail à pied. 1^{er} mai 2018, Arles



Figure 61- L'abrivado des pitchouns - 1^{er} mai 2018, Arles



Figure 62- Le jeu des aiguillettes - 1^{er} mai 2018, Arles

Ce long extrait de journal de terrain nous donne un aperçu de la façon dont « le pays d'Arles se contemple lui-même », pour reprendre l'expression de Jean-Noël Pelen [1985]. Nous voyons en effet ici comment la mise en représentation est redoublée par les commentaires de l'animateur et des érudits locaux qui se sont succédés au micro. Le spectacle aux arènes d'Arles était en effet destiné à mettre à l'honneur les traditions gardianes, avec leurs jeux spécifiques, mais était aussi l'occasion d'offrir une démonstration de leur habileté et de leur courage, nécessaires dans la réalisation de leurs travaux quotidiens. *Abrivado**, attente aux fers en sont un exemple, offrant de plus le contact impressionnant des taureaux, tandis que la maniabilité des chevaux, leur talent de cavaliers et leur précision sont soulignés par les jeux. Ancrés dans une profondeur historique, replacés dans le contexte des manades* camarguaises et dans la spécificité du terroir, les saynètes offertes aux spectateurs venus nombreux sont l'occasion d'affirmer l'existence d'une culture singulière tout en soulignant l'héritage chevaleresque de leur statut. Les Arlésiennes, elles, sont valorisées pour leur apparence, présentée davantage comme une qualité personnelle (beauté, grâce, élégance sont majoritairement soulignées) qu'une compétence (comme le travail que requiert le costume, par exemple, qui n'est pas mentionné). Les membres du règne sont les spectatrices privilégiées des démonstrations des gardians, comme en témoignent les saluts à la fin de chaque partie, tandis que les jeunes filles costumées les assistent ou les félicitent, remettant notamment les prix. Chaque déplacement est en revanche l'occasion de mettre en lumière les rapports de galanterie à l'égard de celles-ci, faisant d'elles les objets d'attentions multiples et de déférence. La séduction est, de plus, régulièrement mobilisée, de façon plus ou moins implicite, faisant du gardian un courtisan et de l'Arlésienne une source de désir. Nous retrouvons ici la forme de civilité sexuelle décrite par Irène Théry qui caractérisait notre société jusqu'au XX^e siècle, l'homme incarnant « sexualité masculine de conquête », actif et entreprenant, tandis que la sexualité féminine est dite de « citadelle », en charge de protéger sa vertu face aux assauts masculins [2022 : 38].

La galanterie, qui est le mode d'adresse le plus valorisé dans cette forme de relation, est parfois pensée comme une spécificité française, un « mythe national », associé à la « civilité et l'amour » [*Ibid.*] Mais, comme le relève l'historien et sociologue de la littérature Alain Viala, notre conception contemporaine de la galanterie est dissymétrique : qualifier une femme de galante revient à dénoncer des mœurs jugées trop légères, tandis qu'un homme galant serait un « héritier du troubadour et de l'honnête homme », fantôme du passé et source de nostalgie [*Ibid.*]. Noémi Hepp, dans les *Lieux de mémoire*, y consacre même un chapitre, écrivant :

« Toujours alléguée comme vivante, constamment regrettée comme morte, louée comme la fine fleur de la politesse des mœurs, blâmée comme lieu de toutes les hypocrisies, estimée comme signe de respect envers la féminité, détestée comme marque de la fatuité masculine, admirée comme force structurante d'une société civilisée, vilipendée comme facteur de destruction de la société, que n'a-t-on pas dit de la galanterie française ? »
[Hepp, 1997 : 3677]

De fait, ces interprétations sont plurielles et le débat particulièrement vif : Claude Habib et Mona Ozouf l'associent à une forme de « féminisme à la française », héritier des Lumières et caractérisé par des rapports égalitaires entre les sexes [Habib, 2020 ; Ozouf, 2021]. La sociologue Irène Théry, dans une interview pour *Le Monde*, prenait également part au débat en déclarant que ce « féminisme à la française » était « fait d'une certaine façon de vivre et pas seulement de penser, qui refuse les impasses du politiquement correct, veut les droits égaux des sexes et les plaisirs asymétriques de la séduction, le respect absolu du consentement et la surprise »²²⁸. Cette posture est notamment combattue par les féministes américaines, dont Joan Scott, qui s'est attachée à dénoncer une vision enchantée du commerce amoureux pour souligner les rapports de pouvoir et de domination qui le traversent²²⁹ [Scott, 1995]. Sans reprendre ici le débat²³⁰, nous relèverons qu'il oppose une vision universaliste, qui postule que les rôles et les rapports de genres découlent de constructions sociales marquées par la domination ; et une théorie différentialiste affirmant qu'il existerait des spécificités masculines et féminines. La galanterie découlerait de cette seconde posture en portant l'idée qu'il existerait une forme de complémentarité entre les sexes, renforçant ainsi la norme hétérosexuelle à travers un jeu de séduction normé dont les hommes seraient les seuls instigateurs légitimes. Cette complémentarité serait « faite de désirs mutuels attendus et fondant la *dichotomie* du genre, c'est-à-dire la représentation selon laquelle masculin et féminin seraient *naturellement* opposés en tout point, justifiant leur hiérarchisation par un ensemble de différences considérées comme immuables. » [Clair, 2022 : 784]. Il découle de cette vision, continue Isabelle Clair qui s'attache

²²⁸ « Le “féminisme à la française”, selon la sociologue Irène Théry », Anne Chemin, 01/02/2018, https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/02/01/le-feminisme-a-la-francaise-selon-la-sociologue-irene-thery_5250434_3232.html, page consultée le 02/09/2024.

²²⁹ Ce débat a notamment traversé la presse française suite à l'arrestation de Dominique Strauss-Kahn en 2011. Voir notamment « Joan Scott : “La séduction comme trait d'identité nationale française est un mythe” », Interview de Cécile Daumas, https://www.liberation.fr/debats/2018/01/26/joan-scott-la-seduction-comme-trait-d-identite-nationale-francaise-est-un-mythe_1625437/, page consultée le 30/08/2023.

²³⁰ Dont on trouvera notamment des comptes rendus dans *La galanterie* [Viala, 2019 : 331-350] ou encore dans *La parisienne* [Retaillaud, 2020 : 337-342].

à la déconstruire, l'idée « selon laquelle les sexes seraient tout à la fois *radicalement différents et faits pour s'entendre* » [*Ibid.* :785].

La galanterie, comme modalité d'interaction normée entre les sexes, est ainsi étroitement liée à la séduction dans les imaginaires. Cependant, elle n'en dit jamais le nom, se déployant sur le mode de l'implicite, sous couvert de prévenance et de sens du sacrifice. C'est ce que souligne notamment la sociologue Valérie Boussard :

« Cette croyance entraîne une pratique, celle de la galanterie, qui vise à éviter aux femmes tout ce qu'elles ne peuvent endurer du fait de leur nature délicate. Cette norme de galanterie a deux effets majeurs. D'une part, elle permet aux hommes de rentrer en relation avec des femmes, au prétexte de les aider, et donc *a priori* hors de toute relation de séduction. Mais l'obligation de galanterie se transforme alors en privilège : l'homme peut utiliser cette obligation, ou non, en fonction d'une stratégie de séduction. Il peut accorder ses attentions à une femme qui l'intéresse, la galanterie lui donnant des moyens d'entrer en contact avec elle et d'accentuer sa pression sur elle. D'autre part, la situation amène les femmes à se comporter comme il est attendu par la croyance : devant l'aide qui leur est offerte, elles manifestent de la fragilité, de l'effacement, de la crainte, voire de l'incompétence. Ce faisant, elles se comportent précisément en objet, confirmant ainsi la croyance sociale. » [Boussard, 2021]

Je fais l'hypothèse ici que le couple gardian-Arlésienne donne à voir une vision théâtralisée des rapports de genre. L'imaginaire de la galanterie participe à élaborer un idéal nostalgique de ces rapports, dépeignant à la fois des hommes attentifs, respectueux, serviables et des femmes douces, gracieuses et nécessitant assistance. Ces rapports participent à réifier les différences de genre, tout en mettant en scène des relations apaisées et se déclinant sur le mode de la sage séduction. En faisant de ces comportements une caractéristique du patrimoine, la galanterie façonne non seulement une imagerie locale spécifique, mobilisant l'héritage des troubadours et de l'amour courtois – dont le Midi se réclame, comme l'a souligné Martel [1997] ; mais elle participe aussi, à travers une image volontairement exagérée et désuète de ces rapports, à porter un discours, en creux, sur les pratiques de nos contemporains, offrant un modèle idéal de ce que devraient être les rôles de genre et des figures d'identification.

Ces fêtes participent, de plus, à mettre en contact des jeunes gens partageant la même passion pour le patrimoine local, renforçant l'entre-soi du groupe en favorisant l'homogamie. Mais elles sont de plus l'occasion de mettre en scène la complémentarité symbolique des gardians et des Arlésiennes, mobilisant une imagerie volontairement désuète mais reposant sur des stéréotypes de genre valorisés par la communauté et plus largement par la société contemporaine. Elles nourrissent ainsi un imaginaire collectif reposant sur des rapports pacifiés entre les membres de la communauté, étroitement liée au territoire qu'elle occupe et qui serait son fondement. *L'Arlésienne*, en tant que figure féminine archétypale, est mobilisée comme emblème d'un "peuple" souhaitant affirmer sa spécificité. Son potentiel de séduction est alors présenté comme le symbole de celui-ci, suscitant fierté et commentaires. Car, si l'Arlésienne est belle, cela voudrait dire quelque chose du territoire qui la porte. De plus, sa beauté serait alors source d'un grand pouvoir, tandis que les discours vantent sa "force", son "aura", sa "prestance". Comment, en s'émancipant du gardian qu'elle accompagnait plus tôt, *l'Arlésienne* opère cette transformation ? Comment celles qui portent le costume considèrent-elles ces discours, voire participent à leur production et leur diffusion ? Il s'agira, dans cette sous-partie, de nous intéresser à la multiplicité des interprétations de la figure traditionnelle, mais aussi de sa capacité à incarner un territoire et l'identité de ses habitants.

Incarnier le territoire : « l'Arlésienne » comme un emblème

Nous retrouvons ici Colette, employée municipale de 57 ans, qui ne se costumait plus au moment de notre entretien. Mais pour cette native du village de T., les "traditions", comme elle les désignait, avaient une place très importante dans sa vie. Son mari, Patrick, était un cheminot originaire de Saint-Etienne qu'elle avait réussi à "convertir" selon ses mots : venu s'installer dans la région après la naissance de leurs deux filles, il s'était ainsi attelé à apprendre le provençal jusqu'à le maîtriser davantage que son épouse. Ses deux filles, âgées de 25 et 28 ans, quant à elles, se sont costumées dans leur enfance. La cadette, Chloé, en master d'études anglophones, se tournait à nouveau vers un groupe folklorique après une pause durant son adolescence. Pour Colette, il était important que ses filles puissent "connaître les traditions de [leur] région". Pourtant, dans sa famille, elle était la seule à s'intéresser aux vieux vêtements de sa grand-mère qu'elle n'avait pourtant pas connue. Elle expliquait :

Non, il n'y avait pas d'émulation [*à la maison*]. Même Papa, parce que de toute façon lui il est italien d'origine, donc lui, le costume ça ne lui parle pas. Je ne sais pas, je ne peux pas te dire. J'ai toujours aimé les vieilles choses, moi. J'ai toujours aimé les vieux livres, les vieux trucs, c'est peut-être pour ça. Pourtant, ce n'est pas signe... Après moi, il faut dire que j'aime beaucoup ma région, je suis un peu, euh, comment on dit ça, traditionnaliste peut-être... Non ce n'est pas

ça. Non, moi je suis autonomiste, je serai pour une autonomie de la région Provence, comme la Catalogne. J'ai toujours dit, avant de mourir j'aimerais que la Provence soit autonome. Je rêve. Parce que bon...

E.M. : - Qu'est-ce que ça apporterait qu'on soit autonome ?

- Ça apporterait qu'on ferait plus ce que l'on veut. En Catalogne, il y a aussi les Basques espagnols, ils sont autonomes aussi. Ils gèrent leurs hôpitaux, ils gèrent leur éducation, ils peuvent apprendre les langues sans qu'on leur dise que... Parce qu'ils font tout pour étouffer les langues, traditionnelles et régionales hein, *l'État [elle appuie sur le mot]*. Dans les classes où les langues régionales sont enseignées, [...] ça permet déjà une éducation, c'est bien si tu as les langues régionales qui sont apprises en même temps que le français, c'est bien pour apprendre les autres langues. Parce que le cerveau est habitué à faire la gymnastique d'apprendre d'autres langues. Et quelqu'un qui depuis tout petit est bilingue, il arrive mieux à apprendre d'autres langues. Mais en premier apprend la langue, parce que le provençal est une très belle langue hein, c'est très joli. Les langues romanes, les langues latines sont beaucoup plus jolies que les langues, excuse-moi, l'anglais ou l'allemand ou des choses comme ça. C'est pas des belles langues ça, quand ils parlent on dirait qu'ils te crachent à la figure. C'est vrai. Enfin hier à Aix il y avait des Américains de partout. Quand ils parlent on dirait qu'ils ont le nez bouché. Tu crois que c'est beau cette langue ? C'est laid, ce n'est pas beau. Les langues romanes sont belles.

E.M. : Pour toi le costume c'est lié à la tradition ?

- Oui, oui, oui ! C'est lié aux langues, à tout. Au pays. De toute façon c'est le pays qui fait les gens hein. Pourquoi les Provençaux ils ont un caractère particulier par rapport à d'autres, c'est parce que, eux, ils habitent en Provence. C'est le pays qui fait les gens.

Entretien, 12/03/2018

Pour Colette, porter le costume de sa grand-mère n'était pas très important : “ j'ai pris celui-là parce que je n'en avais pas d'autre au départ”, me disait-elle. Elle en a cependant pris soin, avec quelque “fierté”, mais “ parce qu'il est ancien, en soie et tout ça”. Elle a par la suite demandé à une couturière de lui confectionner son seul et unique costume, une cotonnade aux tons pastels. Quand elle se costumait, en revanche, elle me disait penser à Frédéric Mistral, qu'elle admirait, et “[faire] ça pour la Provence”.

Colette est la seule Arlésienne que j'ai pu rencontrer à évoquer la revendication d'une forme d'autonomie pour la Provence. Nombreuses sont celles qui, en revanche, m'ont évoqué leur amour pour “les traditions”, leur désir de les faire perdurer et leur souhait de les mettre en avant à travers leur pratique costumière. Nombreuses également sont celles qui manifestaient leur méfiance envers ces gens “d'en haut” qui participaient à la perte des traditions locales, comme par exemple le refus de l'Éducation Nationale de financer l'enseignement de la langue. Mais que désigne cette expression des “traditions” ? Comment le costume participe-t-il à faire émerger et entretenir le sentiment exprimé par Colette, d'appartenir à un “pays” singulier, et dont les habitants partageraient une identité commune ? Il s'agira, ici, de nous intéresser à la façon dont les Arlésiennes, habitantes du territoire du pays d'Arles, revendiquent et mettent en scène une certaine identité locale, en partant du postulat que la figure archétypale de *l'Arlésienne* telle qu'elle est présentée dans les défilés joue un rôle central dans la définition de

celle-ci. Aussi, dans un premier temps, nous nous attacherons à questionner la notion de territoire ainsi que la multiplicité de ses interprétations. Loin d'être une entité homogène, elle rassemble néanmoins en favorisant un sentiment d'appartenance. En nous intéressant à la façon dont *l'Arlésienne* parvient à s'imposer comme emblème, nous pourrions ainsi questionner plus largement les liens établis entre le territoire et les figures féminines érigées en symboles.

Le « territoire », comme le soulignent Pierre Alphanéry et Martine Bergues en ouverture au numéro d'*Ethnologie française* spécialement dédié [2004] peut désigner des catégories administratives, des découpages qui seraient du domaine des décideurs et de l'action publique, mais aussi une réalité « plus diffuse et moins institutionnalisée », fruit des diverses formes de rapport à l'espace que les individus et les groupes sociaux ne cessent de produire et de transformer dans le cadre de leurs relations sociales [*Ibid.*]. Le rapport au lieu apparaît alors comme dynamique et relationnel, la référence à l'histoire permettant de faire émerger un « sens » commun qui fonderait alors l'identité. Les patrimoines ethnologiques ou culturels sont ainsi largement mobilisés, participant à emblématiser des différences locales dans un contexte contemporain où, paradoxalement, celles-ci tendent à disparaître :

« Jamais, au fond, les habitants des “pays” de France, c'est-à-dire des micro-régions, souvent héritières des *pagi* gallo-romains, n'ont eu des comportements aussi semblables – même si des diversités subsistent – et jamais pourtant ils n'ont été autant à l'honneur, blasonnant les produits locaux, affirmant leur singularité à travers ces institutions originales que sont, on l'a dit, les écomusées. De même, jamais un Marseillais n'a autant ressemblé, par ses pratiques, à un Breton ou à un Parisien, jamais cependant, à l'échelle de l'époque contemporaine, il ne s'est senti aussi différent... »
[Bromberger, 1996]

Dans un contexte français marqué par le jacobinisme d'État, en effet, les spécificités locales sont peu marquées. Christian Bromberger note qu'il faut néanmoins mesurer cette affirmation : si les efforts pour diffuser un modèle républicain unique et affirmer la primauté de l'État au détriment de toute autre appartenance étaient bien présents dès la Révolution française, les particularismes locaux n'étaient pas honnis pour autant. Cependant, si le terreau intellectuel n'était pas favorable à la valorisation des identités régionales ou communautaires, ce modèle dominant était, en période de crise, bien souvent remis en question [*Ibid.*]. Aussi, le Félibrige a pu émerger et séduire des érudits locaux, membres de la petite bourgeoisie, recevant même le

soutien du régime de Vichy qui a offert une grande reconnaissance intellectuelle et institutionnelle aux folklores régionaux. Comme le formule Bromberger, à cette époque « l'Arlésienne remplace Marianne » [2009 : 6], réduisant la culture populaire au monde paysan. Pourtant, en Provence, la grande masse des locuteurs de la langue régionale qui étaient, justement, principalement ouvriers et paysans n'ont pas rejoint le mouvement, signalant par-là que l'intérêt pour les traditions locales était, avant toute chose, une affaire de personnes « francisées », c'est-à-dire ayant reçu une éducation selon les exigences nationales [Martel, 1997].

Le territoire concerné par ce sentiment d'affection et d'appartenance possède des frontières floues. Il y a bien sûr des lieux bien identifiés, c'est-à-dire « là où se passe ou s'est passé quelque chose, au sens fort du mot » [La Soudière, 2010 : 30], voire même des « hauts-lieux ». Ces derniers sont définis comme :

« Des lieux qui ne sont pas clos sur eux-mêmes, mais qui, trouant l'espace, font figure de repère. Quoi qu'on en veuille, quelque chose d'universel se saisit dans la singularité de tels lieux. Et ce qu'on en peut dire semble pouvoir sans peine être transfiguré en proposition qui concerne l'espace. »
[Larrère, 1991]

Ces hauts-lieux excèdent leurs propres frontières, ils sont tout entiers sens, mais ils le sont malgré eux, par inadvertance : ils n'ont pas été construits pour être des symboles et pourtant ils le sont tout entiers. Ces espaces sont des nœuds de signification dans le paysage patrimonial. Leur brillance identitaire les signale, si bien qu'ils constituent un réseau parcourant le territoire : Arles la romaine, les Saintes-Maries-de-la-Mer emblèmes de la Camargue, Maillane le berceau de Mistral, Avignon la cité papale, Fontvieille et ses moulins, mais encore Fourques, Mouries, Beaucaire, Saint-Rémy-de-Provence... Autour de ceux-ci se déploient des *paysages*, que Martin de la Soudière qualifie de « paysages-histoire » [2010 : 31]. Mobilisant des imaginaires romantiques, comme celui du pâtre et du berger qui incarnent la liberté, un rapport authentique à l'environnement, voire une « connivence » avec celui-ci en opposition à la vie citadine [*Ibid.* :45]. La chaîne des Alpilles, avec ses collines aux flancs bordés d'oliviers, ses vergers et ses moutons constitue ainsi une « expérience quasi-individuelle » où chacun trouve « une sorte de jardin secret pénétré de couleurs bleutées, blanches, grises, de senteurs de thym et de romarin, habitées de gibiers de rêve, de paysages d'une grandeur douce » et qui donne naissance à un « sentiment ténu, souterrain, mais non moins important » d'appartenance, que Jean-Noël

Pelen nomme « l'alpillité » [1985]. La plaine de la Crau, zone désertique qui s'étend entre l'étang de Berre et la Camargue, au sud des Alpilles, donne lieu à une identité « *cravenque* » [Ibid.] caractérisée par le travail et l'exploitation de cette terre aride et dure. La Camargue, enfin, forme un troisième espace, située entre les deux bras du Rhône, cultivant l'image d'un pays indompté et sauvage, caractérisé par ses habitations éparses et ses immensités. Là encore, la culture d'une profession rassemble : il y a, nous dit Pelen, les Camarguais de souche, les Camarguais de profession (gardians et manadiers) et, enfin, les Camarguais de cœur (gardians amateurs et passionnés de taureaux). Pourtant, ces trois espaces se revendiquent tous « d'Arles », qui rayonne et rassemble autour de traits référentiels communs :

« Trois sont fondamentaux. La "langue" est partagée avec toute la Provence mais on est ici, de par l'histoire du félibrige et compte tenu des représentations linguistiques, dans son "berceau". Le provençal du pays d'Arles est le vrai provençal. Le second référent est le taureau, sa passion, et la course libre, diversement vécus selon les lieux et les individus mais participant toujours à l'image identitaire, ce taureau que l'on affectionne jusqu'en Languedoc. Le costume enfin est propre au pays d'Arles et considéré comme tel : on en garde l'exclusivité. » [Ibid.]

Le pays d'Arles suscite donc, pour ses habitants, un sentiment d'appartenance locale. En ce sens, il apparaît comme relevant de ces lieux « collectivement appropriés et délimités par une frontière reconnue et naturalisée par une histoire et une mémoire collectives », distinct des « espaces vécus » définis comme des « configurations de lieux et de liens propres à chaque individu » [Sencébé, 2004]. Or, comme le relève Yannick Sencébé, ces territoires sont fragiles, car sujets à de multiples formes d'appropriation de la part de leurs habitants. L'*attachement* à un « ici » (le présent) ne signifie pas forcément un *engagement* dans ce même espace (c'est-à-dire une posture tournée vers le futur). La définition des frontières du groupe, comme de ses caractéristiques, est alors un enjeu majeur pour stabiliser le territoire, qui se révèle alors être davantage une entité relationnelle qu'un espace physique. Dans le cas du pays d'Arles, l'histoire régionale et les traditions apparaissent comme une ressource pour exprimer l'attachement au territoire, permettant alors d'affirmer une spécificité au regard d'un *ailleurs* qui se décline à différentes échelles.

Je rencontre Bernard, retraité de 74 ans, au cours de la célébration des 90 ans des arènes de la ville de T., qui accueille pour l'occasion des courses camarguaises et jeux de gardians. Bernard est le président d'une association consacrée à la musique et danse traditionnelle, mais qui participe également à des défilés costumés. Je suis introduite par Henry, qui le connaît bien et

entreprend de lui expliquer mon projet. En entendant que je suis affiliée à l'université de Toulouse, Bernard s'exclame : « Mais alors, tu es mistralienne ou languedocienne ? Parce que les languedociens, c'est comme les arabes : je les aime bien mais quand ils restent chez eux ! »

Journal de terrain, 20/03/2018

L'exclamation de Bernard soulève deux points. D'abord, le racisme décomplexé dont il fait preuve face à une inconnue témoigne que les sorties de ce genre ne sont pas systématiquement dénoncées ou sanctionnées par les membres de la communauté. Le second tient à l'opposition entre languedociens et mistraliens, les premiers prônant une inclusion du provençal dans les langues du pays d'Oc, menant à le considérer comme une variante locale ; les seconds se référant à la graphie instaurée par Frédéric Mistral ainsi récupérée pour affirmer l'originalité du provençal et asseoir la singularité de l'identité régionale (alors que la position officielle du Félibrige demeure néanmoins d'affirmer l'unité de la langue d'Oc dans sa diversité) [Lieutard, 2019].

Danièle Dossetto avait relevé la « ferveur identitaire » à l'œuvre dans les associations de Maintenance et de tradition en pays d'Arles, s'attachant notamment à analyser l'exclusion de deux fillettes d'origine maghrébine de la pratique costumière. L'ethnologue souligne que la tension qui traverse les débats autour de l'ouverture ou la fermeture des traditions envers des personnes allogènes concerne la définition, l'incarnation et la délimitation de la « provençalité » [Dossetto, 2001b]. La communauté s'approprie en effet l'imaginaire de la parenté, du sang et de la famille pour justifier l'accès privilégié aux traditions locales. Ce recours aux métaphores familiales et corporelles pour fonder une intimité dans le cadre politique et national soutenant des dynamiques identitaires a déjà été souligné [Herzfeld, 2007 ; Gené, 2012 ; Peretti-Ndiaye, 2014]. Dans ce contexte, entretenir un rapport privilégié aux *traditions* et le donner à voir reviendrait à affirmer son autochtonie et son lien au territoire, traçant une frontière avec celles et ceux qui, n'étant pas « d'ici », ne le pourraient pas.

Nul doute que l'imagerie mistralienne, de laquelle se réclament les passionnées aujourd'hui, n'est pas étrangère à cette logique identitaire associée aux *traditions*. Le chantre provençal a en effet largement œuvré pour diffuser ce que l'historien Nicolas Berjoan qualifie « d'idée latine » [2011]. Alors qu'il développe des échanges avec les *renaixentistes* catalans, Frédéric Mistral prône une union entre les habitants du nord-ouest de la Méditerranée face au danger de « l'ogre germanique ». L'amitié entre les « peuples bruns » devient une nécessité dans ses écrits après la défaite de 1870 face à la Prusse, le poète étant convaincu de la nécessité de préserver les particularismes locaux afin de permettre au monde latin d'échapper à la décadence qui le guettait et à la domination des peuples nordiques [*Ibid.*]. Mistral a oscillé entre

indépendance et fédéralisme, avant de revendiquer une « décentralisation » à la fin du XIX^e siècle [Martel, 1997]. Il publiait néanmoins deux poèmes, *Calendal* en 1859 et *La Countesso* écrit en 1866, des allégories « avec belle princesse et méchante marâtre, que doivent déconfire de jeunes mâles ardents et patriotes » [*Ibid.* :3533] et dans lesquelles l'on reconnaît sans peine la Provence, retenue contre son gré par la France envieuse de ses richesses. Dans un même mouvement, Mistral a « provençalisé » les monuments antiques, inscrivant ainsi le territoire dans une lignée gréco-latine fortement romantisée [Dossetto, 2003]. Tirant à lui les imaginaires tour à tour associés au Midi (notamment à travers l'héritage des troubadours ou du catharisme), au monde latin, antique ou contemporain, voire même revendiquant un héritage sarrazin qu'il affirmait reconnaître dans la beauté brune des femmes du pays d'Arles [Michael, 1995 ; Dossetto, 2001b], Frédéric Mistral a composé une appartenance diffuse dont on ne sait plus vraiment identifier les frontières. Une seule demeure cependant bien vivace : la langue provençale domine le pays d'Oc, sa graphie étant affirmée comme la seule légitime face à d'autres variantes occitanes. Ainsi, à l'aube du XX^e siècle, la rupture avec un mouvement occitan plus large est consommée, les occitanistes dénonçant une « littérature de clocher » fermée et incapable de rassembler [Abrate, 2001]. Frédéric Mistral s'était en effet attaché à normaliser l'écriture du provençal afin d'en élever le statut et de lui permettre d'être reconnue comme digne de la littérature. Mais l'entreprise identitaire de Mistral ne s'est pas arrêtée là.

Le félibre s'est employé en effet à lier les habitants, décrits comme paysans, travailleurs honnêtes et besogneux, à leur territoire. Le Museon Arlaten offrait ainsi le spectacle saisissant d'une Provence artisanale et agraire, profondément rurale mais riche et fertile. Cet imaginaire se retrouve dans les défilés contemporains, où les « journées à l'ancienne » sont l'occasion de célébrer les métiers du siècle passé, le défilé donnant lieu à l'exposition d'ustensiles variés utilisés comme accessoires. D'autres événements sont encore plus travaillés. La *Pégoulado* du 29 juin 2018 était ainsi placée sous le thème de la *recampado au mas* (du provençal *recampa*, « ramener, rassembler, donner l'hospitalité »), c'est-à-dire mettant en scène les festivités qui suivaient les travaux agraires. Une représentation savamment chorégraphiée avait été donnée, à la suite du défilé, dans les arènes romaines d'Arles. Plusieurs tableaux se sont succédés où étaient mis en scène la récolte de la sagne (roseau de Camargue) au moyen de jeunes hommes dansant avec une serpe ; du sel, où les femmes retrouvaient leurs enfants dansant de joie au terme de leur labeur ; mais aussi du raisin et des olives. Le spectacle des saisons s'est poursuivi avec l'évocation du *bouffadou*, personnage de carnaval inspiré de l'instrument du même nom utilisé pour attiser le feu. Dix jeunes filles en chemise de nuit immaculée dansaient, l'objet en

main, en cercle autour d'un panier illuminé symbolisant le foyer. Puis le printemps est arrivé avec la tonte et la transhumance, symbolisées par des Arlésiennes tissant à l'aide de rubans coloré et entourées de mireillettes. La pêche constituait le dernier tableau, évoquée par des filets utilisés comme accessoires de danse. Tandis que les performances se succédaient au centre, des Arlésiennes et hommes habillés en paysans partageait un repas autour de tables entourant la piste, symbolisant ainsi la joie et les célébrations qui étaient supposées accompagner les travaux paysans.

L'imaginaire de la paysannerie traditionnelle n'est pas l'apanage des seuls Provençaux aujourd'hui, donnant naissance à un « idéal » associé à la résistance vis-à-vis de la modernité et du modèle économique contemporain. Madeleine Sallustio, à propos d'initiatives « néo-paysannes » en Haute-Loire, relève d'ailleurs le rapport nostalgique que cultivent les collectifs nouvellement fondés à l'égard d'un modèle passé considéré comme source de liberté, d'émancipation face à l'uniformisation et favorisant les sociabilités [2020]. De même, Marlène Albert-Llorca et Dominique Blanc, à propos des festivités mettant en scène les combats entre Maures et chrétiens au Moyen Âge à Benejama, en pays Valencien, soulignent l'existence d'une compagnie, les *Labradores* (laboureurs). Ceux-ci renvoient à un passé à la fois immémorial et proche. Ils participent, en se mettant en scène autour de repas festifs, à donner à voir « le socle immuable de la cité », incarnation intemporelle supposée manifester l'identité de la communauté caractérisée par son rapport à la terre [2001]. La paysannerie, en effet, nous dit Anne-Marie Thiesse, symbolise le « peuple », en tant qu'« expression la plus authentique du rapport entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu » [1999 : 161]. Alors que ses coutumes sont exemplarisées, devenant des référents éthiques (et non plus des vestiges), « la paysannerie sert désormais à prouver qu'en dépit de tous les changements observables la nation reste immuable » [*Ibid.* : 161]. C'est le rapport à la terre et aux ancêtres, réputé privilégié, qui fait du paysan l'incarnation morale de la communauté : ils évoquent une « vie frugale mais sans souffrance », « baignant dans la culture la plus authentique », « libres et heureux », « vivant pacifiquement » [*Ibid.* : 162].

Du territoire à l'ethnotype, il n'y a qu'un pas, et celui-ci est vite franchi, tant ce dernier se rapporte à un « court-circuit logique » [Thiesse, 2020 : 31]. Les allers-retours entre les deux, au cours des événements publics, sont nombreux et participent à l'élaboration d'une imagerie mêlant étroitement l'espace et ses habitants. Le maire d'Arles, lorsqu'il annonce l'heureuse élue au titre de Reine d'Arles, utilise la phrase rituelle : « *poplo d'Arle, veici ta Rèino* » (« peuple d'Arles, voici ta Reine »), tandis que certaines productions des félibres, toujours reprises

aujourd'hui, évoquent un « peuple » singulier, voire une « race ». Ainsi, le troisième couplet de la *Coupo santo**, chanson écrite par Mistral en 1867 pour célébrer le don d'une coupe d'argent offerte par les catalans, affirme :

« *D'uno raço que regreio
Sian bessai li proumié
gréu ;
Sian bessai de la patriò
Li cepoun emai li priéu. »*

« D' une race qui regerme
Peut-être sommes-nous les premiers
jets ;
De la patrie, peut-être, nous sommes
Les piliers et les chefs. »

Nous avons pu voir comment Colette, dans la lignée de la pensée mistralienne, opposait spontanément les peuples dits « du Nord » aux peuples « du Sud », desquels elle se réclamait. Il s'agit là « d'oppositions structurantes » particulièrement répandues, liant traits psychologiques et environnement [*Ibid.*]. Je fais ici l'hypothèse que, dans le cadre de l'imagerie provençale, cette association est d'autant plus efficace qu'elle s'insère dans la figure de l'Arlésienne, achevant de naturaliser le rapport au territoire et aux traditions. Il serait exagéré d'affirmer que les Arlésiennes se revendiquent d'une essence radicalement différente de leurs compatriotes. En revanche, il me paraît possible d'avancer que ces formulations rituelles renforcent l'idée qu'il existerait un mode de vie spécifique à la région, donnant naissance à des stéréotypes de représentation de soi. La naturalisation du rapport à la tradition, présenté sous les termes de l'hérédité, participe à cet imaginaire.

Nous avons soulevé, plus haut, la façon dont Frédéric Mistral avait, dans ses poèmes, incarné la Provence sous les traits d'une belle jeune femme. La référence à l'apparence n'est pas anodine, puisque c'est à la fin du XIX^e que la célébration de la beauté des femmes d'Arles de la part de voyageurs ou de poètes locaux atteint son paroxysme. Le phénomène est tel, nous dit Jennifer L. Michael, si « régulier » et « universel » « que les Arlésiens en sont venus à prendre pour acquis l'idée que les femmes de leur région sont “les plus belles femmes du monde” » [1995 : 19, ma traduction]. Elles seraient alors le signe du passé romain et grec de la ville dont témoignent les vestiges, devenant des « extensions vivantes des ruines » [*Ibid.* :20], Lamartine lui-même les qualifiant de statues revenues à la vie. « La beauté antique des Arlésiennes devient un lieu commun » constate ainsi Dominique Sérénat-Allier [2013 : 52], alors que Frédéric Mistral pousse l'association encore plus loin en érigeant la statue de la Vénus d'Arles successivement comme l'aïeule de toutes les Arlésiennes, leur patronne, mère, ou encore grande sœur. Nous avons vu plus haut que l'antique référence était toujours mobilisée

par les Arlésiennes d'aujourd'hui, de même que la beauté qui est supposée les caractériser²³¹. Mais il y a plus : comme me le signalait Nicole Niel, la beauté des Arlésiennes tient à leur costume (ce que Mistral affirmait déjà en son temps), signe du génie et du raffinement du peuple arlésien. L'Arlésienne en costume est la plus belle de toutes les femmes, renforçant par là l'idée que le territoire est un espace d'excellence, une « provençalité hyperbolique » nous dit Dossetto [2003]. Aussi, l'ethnologue remarque qu'il n'est guère étonnant que la mise en exergue de certains éléments au motif de leur « provençalité » passe par des concours : tambourin, cantique, aïoli... Dans un même esprit, Mistral avait relevé des « vertus locales » ou encore des pratiques pour les élever en emblèmes : la « propreté » des Arlésiennes côtoie ainsi, dans l'imaginaire local, l'olivier comme « arbre national », le taureau, ou encore le tian de légumes [*Ibid.*]... Pourtant, si cet ensemble hétéroclite est aujourd'hui rassemblé sous le terme de *traditions*, se référant par là à un art de vivre qui serait spécifiquement provençal, le costume est quant à lui « l'emblème des emblèmes » [Sagnes, 2011 : 239]. Mais est-ce vraiment le costume, ou *l'Arlésienne* qui serait la plus à même de représenter la Provence ?

La sociologue Azadeh Kian souligne en effet, à propos des représentations des corps et des sexualités en Iran, le rôle crucial attribué aux femmes et à leur sexualité dans le processus de construction nationale et ethnique. Les femmes seraient en effet « supposées reproduire les frontières des groupes » [2019 : 21], incarnant la patrie tandis que les hommes sont associés à la politique, au savoir, à l'honneur et à l'État. Les femmes, symboles de fertilité, de soumission et de vulnérabilité, ont ainsi besoin de la protection de l'État et des hommes. Mères des futurs citoyens, elles permettent de plus la reproduction du groupe, sont les garantes de sa moralité et sa continuité [Auslander et Zancarini-Fournel, 2000]. Cette affirmation n'est pas sans évoquer Mistral, qui en 1905, dans son « Discours aux jeunes filles »²³², déclamait :

« Car vous-autres, oh jeunes filles, vous êtes l'orgueil de notre peuple ; vous-autres, ô Provençales, vous êtes, on peut bien le dire, notre Provence en fleur. Grâce au diadème qui vous ceint le front, et grâce au costume que vous portez fièrement, patriotiquement, costume qui est aujourd'hui le plus élégant de tous, vous êtes la gloire d'un peuple, vous êtes le signe vivant de la Provence lumineuse »

²³¹ Voir Chapitre 1 « 2. La forme du costume » en page 67.

²³². « Gràci au diadèmo que vous cencho lou front, et gràci au coustume que pourtas fieramen, patriouticamen, coustume qu'au-jour-d'uei es lou plus elegant de tóuti, sias la glóri d'un pople, sias lou signe vivènt de la Pouvènço lumenouso. E quand passas en quauco part, tout acó dis : "Que soun poulido !" » Frédéric Mistral, « *Discours i chatouno* » (« Discours aux jeunes filles ») [1998 : 63].

Plus d'un siècle plus tard, Violette, constatant que l'association dont le groupe de couture dépendait n'avait pas pensé à inviter les Arlésiennes à venir costumées pour le « gros souper », qui est le repas de la veille de Noël, pestait : « Pas d'Arlésiennes pour le gros souper... Tu te rends compte ? C'est une honte ! » Car, comme le disait Élodie Bretagne en riant à Florie Martel, la Provence aujourd'hui, c'est « L'Arlésienne, le taureau et la Camargue »²³³.

Aussi, il n'est pas rare que l'image de l'Arlésienne soit utilisée pour évoquer de façon allégorique le territoire. La célébration des *Fèsto Vierginenco* du 29 juillet 2018 comportait ainsi, par exemple, une *roussataïo** dans les arènes pour clôturer la cérémonie. Elle consistait à introduire des juments et leurs poulains au centre de la piste tandis que les jeunes filles se tenaient sur les côtés, les gardians à cheval postés en arc de cercle derrière elles. Le troupeau était mené par un jeune homme (âgé d'un quinzaine d'années), c'est-à-dire encore associé à l'enfance²³⁴. Cette ultime scène fait écho à de nombreuses représentations, photographies ou défilés visant à mettre en contact les Arlésiennes avec des animaux d'élevage (majoritairement des brebis), parcourant des champs, ou encore participant à la moisson ou diverses cueillettes. Cette mise en présence mobilise l'imaginaire paysan que nous soulignons plus haut, mais elle participe également à faire de *l'Arlésienne* l'allégorie de cette « Provence éternelle ». Cette capacité à incarner et symboliser le territoire et ses richesses est étroitement liée, à mon sens, à un certain imaginaire local du féminin, qui permet de l'ériger en une *figure* particulièrement prolixe, mais aussi labile selon les contextes et les mises en scènes.

Ludmilla Jordanova, en étudiant l'histoire des sciences biomédicales en France et en Angleterre aux XVIII^e et XIX^e siècle, soulève la relation dialectique entre un pôle féminin et masculin dans les représentations occidentales. Elle écrit :

« It is not just male and female, masculine and feminine, or nature and culture, but also town and country, matter and spirit, body and mind, capitalist and worker – our entire philosophical set describes natural and social phenomena in terms of oppositional characteristics. » [Jordanova, 1980 : 43]

²³³ « Élodie Bretagne, Demoiselle d'honneur de caroline Serre fait part de ses impressions quelques mois après son élection », enquête RA 2008-2010 pour le Museon Arlaten, Florie Martel, 14/10/2008.

²³⁴ La grande majorité des *roussataïo** auxquelles j'ai pu assister étaient menées par des Arlésiennes ou des enfants, tandis que les taureaux, eux, sont majoritairement menés par des hommes. Il est possible d'expliquer ce phénomène par la féminisation du monde équestre, tandis que le taureau est associé au danger et demeure un apanage viril [Vignon, 2018].

Ces dichotomies permettent d'élaborer des archétypes qui, même s'ils ne reflètent pas le réel, permettent d'organiser les représentations grâce à leur aspect relationnel. Ainsi, si *l'Arlésienne* représente la ville d'Arles et ses splendeurs antiques lorsqu'elle côtoie le gardian, ou lorsqu'elle s'expose en somptueux costume de soie pour le bal de la Reine, elle peut tout aussi bien incarner non seulement le passé paysan de la région, mais aussi se faire allégorie du territoire tout entier, et de ses fertiles richesses lorsqu'elle est mise en contact avec d'autres signifiants. Dans tous les cas, ce sont bien souvent les jeunes filles qui sont mobilisées pour cette imagerie : pas encore mariées, elles représentent non seulement la pureté et la candeur associées à la virginité²³⁵, mais aussi la promesse de la continuité. Elles sont, dans ces occasions, vêtues de couleurs claires et de matières légères, comme le coton, redoublant cette association à la nature par l'inscription dans le registre « l'élégance simple et “vraie” des paysannes », qui l'opposerait, dans les imaginaires, aux citadines à la beauté « factice » [Retaillaud, 2020 : 233].

Pourtant, si les Arlésiennes défendent régulièrement la place de choix qu'elles devraient, selon elles, occuper au cours des événements traditionnels – souvenons-nous de Brigitte qui regrettait que la Reine n'ait pas un rayonnement hors de la Provence, par exemple – elles sont peu enclines à qualifier en présence de l'ethnologue le costume d'identitaire. Au contraire, la plupart des présidentes de groupes que j'ai pu rencontrer m'ont fièrement fait remarquer leur ouverture envers des personnes étrangères à la communauté, signe que le costume était inclusif : une telle serait Belge, l'autre de l'Hérault, celle-ci du Gard... Notons cependant que ces origines renvoient à une altérité plutôt proche, le Gard bordant l'ouest des Bouches du Rhône. Garance, de son côté, dénonçait la “méchanceté” et la “mesquinerie” d'Arlésiennes de souche envers une femme d'origine espagnole qui se costumait régulièrement. Ainsi, si l'ouverture n'est pas complète dans les faits, sa revendication souligne un changement de paradigme à l'œuvre pour au moins une partie des Arlésiennes. Celles-ci semblent se détacher des *traditions* érigées en emblème identitaire pour valoriser un autre modèle de rapport au costume, basé sur une esthétisation de la pratique. Elles mobilisent alors le registre du patrimoine pour réinterpréter les marges du costume et ses liens avec l'imagerie locale.

La théâtralisation de la coutume : un costume et des seuils

J'ai été surprise, au cours de mes recherches de terrain, de découvrir en effet que les Arlésiennes utilisaient les termes *tradition*, *culture* et *patrimoine* de façon différenciée selon les

²³⁵ Sur l'imaginaire des jeunes filles et de la virginité, voir à ce propos Chapitre 4, « 2. Les jeunes filles » en page 255.

contextes et les éléments concernés. Estelle, ancienne Demoiselle d'honneur de 29 ans, par exemple, m'expliquait qu'elle était une figure de référence dans son village du piémont des Alpilles :

Mais c'est-à-dire que j'ai toujours grandi ici, depuis que déjà je suis toute petite. Comme je vous disais, après, j'ai une famille, c'est de génération en générations féminin, c'est toujours les femmes qui ont été de Mouriès, voilà. Et, ben, déjà la famille, et puis après la tradition, après les associations. Parce que voilà, j'ai longtemps fait partie, je fais encore partie mais je fais un peu moins de choses, du club taurin, là depuis 2016 je suis présidente du comité des fêtes, donc là aussi, c'est aussi un autre pan de la tradition et des manifestations...Donc oui, forcément, la famille, les traditions, les associations, le métier, tout ça fait que, voilà, oui, je connais un peu de monde à D.

Entretien, 4/09/2019

Estelle était employée de mairie dans la ville de D., elle se costumait depuis l'enfance. Pendant cet entretien de plus d'une heure où elle racontait sa pratique costumière, sa conception de celle-ci et sa trajectoire d'Arlésienne, Estelle a utilisé dix fois le terme de "tradition", mais jamais celui de "patrimoine". En parcourant les entretiens réalisés, j'ai pu constater que cet état de fait se confirmait auprès de l'ensemble de mes interlocutrices : si toutes me parlaient abondamment *des traditions* surtout, de *la tradition* parfois, ou encore de ce qui était traditionnel ou non, aucune ne parlait spontanément de patrimoine, à trois exceptions près. Nicole Niel et Magali, qui, justement, œuvraient pour faire patrimonialiser le costume, utilisaient le terme « patrimoine » même lorsqu'il n'était pas question des démarches en cours. Brigitte, qui était très intéressée par le projet dont elle suivait l'avancement, désignait également le costume sous ce terme. Ainsi la Reine d'Arles était décrite comme "une ambassadrice de la culture et du patrimoine", mais dont le périmètre d'action était bien trop limité à son goût, avant de constater que, auprès des plus jeunes (elle s'attachait à visiter des scolaires en costume, accompagnée d'un razeteur), "le patrimoine, ça semble exotique". Le patrimoine, chez Brigitte, était à la fois caractérisé par son manque et son caractère à venir. Quels termes sont mobilisés pour qualifier le costume ? Nous verrons ici, en nous centrant sur les discours prononcés par les Reines d'Arles, qui ont une portée très importante auprès des passionnées, que la façon de désigner et de mettre en scène la vêtue régionale participe à l'inscrire dans des registres bien différents.

La XXIV^e Reine d'Arles Camille Hoteman, pour son dernier discours officiel prononcé pour la Fête du costume en 2024, affirmait :

Être Reine de d'Arles, ou Demoiselle d'honneur, c'est donner trois années de sa vie au service de la culture. C'est se rendre disponible à chaque instant. C'est transmettre son savoir, c'est faire découvrir notre culture, c'est défendre notre identité. Oui, cette identité qui nous est si chère et pourtant bien trop souvent menacée par des personnes hors-sol, qui voudraient unifier la France et qui voudraient faire disparaître nos costumes, nos langues, et nos tauromachies

[*applaudissements*]. Ces trois années ont été marquées par bien des menaces et il a été de mon devoir d'être votre voix pour défendre notre art de vivre. [...]

Lorsque nous portons le costume d'Arles, lorsque nous parlons provençal, lorsque nous allons aux arènes, nous affirmons notre identité culturelle et nous construisons une société inédite. Les femmes d'Arles, depuis des décennies, ont bien compris que le costume d'Arles était la clé de leur émancipation dans la société. Se faire une place, s'affirmer et se distinguer des autres est le pouvoir de notre costume d'Arles. Hier, aujourd'hui et demain, le costume a été, est, et sera une armure pour toutes les femmes. Lorsque nous portons le costume d'Arles, nous sommes comme transcendées et nous sommes capables de dépasser nos limites. Pour que ce costume imprime notre peau, jusqu'à faire corps avec elles, les Arlésiennes réfléchissent jusqu'au moindre détail de leur parure, pour atteindre une extrême perfection. [...]

Discours, 30/06/2024

Dans la plupart des discours officiels, ce sont les termes *culture*, *identité* et *tradition* qui sont le plus utilisés, cette dernière expression étant majoritairement déclinée au pluriel. Camille Hoteman, dans son discours, prenait d'ailleurs bien soin de replacer le costume aux côtés de la langue et de la bouvine*, les trois emblèmes majeurs de cet "art de vivre" qu'elle décrivait. Il s'agissait ce jour-là pour Camille Hoteman de revenir sur ses trois années de règne pour en faire le bilan. Mais la jeune femme de 26 ans opérait également un basculement, par cet ultime discours, vers le monde de la politique qu'elle venait d'intégrer. Elle était en effet candidate aux élections européennes du 9 juin 2024 sur la liste de l'Alliance rurale, menée par Jean Lassalle. Cette liste avait, selon la Reine, pour but de « défendre des valeurs rurales comme la chasse, la pêche, les tauromachies, l'agriculture, etc. »²³⁶. Camille Hoteman affirmait dans la même interview ne pas souhaiter faire de carrière politique, mais vouloir simplement défendre « la cause », c'est-à-dire préserver et promouvoir les pratiques taurines. Mandy Graillon, XXII^e Reine d'Arles (de 2014 à 2017), avait quant à elle rejoint à la fin de son règne la mairie d'Arles comme déléguée à la sécurité, à la propreté, aux festivités, aux traditions et à la culture provençale et était également conseillère départementale du Canton d'Arles, preuve de la grande porosité entre le "monde des traditions" et de la politique. La présence des élus de la mairie et de la région à l'ensemble des manifestations d'importance tenues à Arles (Fête du costume, Pégoulade, Bal de la Reine...), l'annonce de l'heureuse élue au titre de Reine faite au balcon par le maire de la ville, ou encore le financement constant et important des associations et événements culturels traditionnels, confirment l'existence de liens forts entre politique et costume.

Les termes de *culture*, d'*identité* et de *traditions* se recoupent abondamment dans les discours lorsqu'il est question d'affirmer la spécificité régionale et d'en faire un levier de

²³⁶ « Camille Hoteman : "ça me paraissait être une continuité" » Interview de Laurent Rugiero, *La Provence*, 8/12/2023.

revendication au niveau national. C'est le cas notamment afin de défendre la bouvine*, un engagement important pour Camille Hoteman. Celle-ci en avait fait la cause majeure de son règne, réaffirmant régulièrement et publiquement son soutien à la pratique. Son discours prononcé lors du centième anniversaire de la Levée des tridents²³⁷, qui a eu lieu les 13 et 14 novembres 2021 à Nîmes, a marqué les esprits. Elle parlait en tant que Reine d'Arles, c'est-à-dire selon ses termes, comme une figure "humble, élégante et passionnée" qu'elle a "la chance d'incarner". Elle décrivait la "saveur" du territoire, un "paysage" façonné par les agriculteurs et riziculteurs, marqué par la "biodiversité" dont les éleveurs de taureaux seraient les "gardiens". Elle affirmait que "la tauromachie fait partie de la tradition et des libertés du sud de la France", consistant en une "liberté d'expression". C'étaient des "valeurs" de "paix", de "fraternité" et de "liberté" qu'elle voyait dans les traditions, dont la langue serait "le ciment de tout un peuple", "point d'attache à nos racines" entre passionnés, agriculteurs, chasseurs...

Nous voyons bien comment le costume, mobilisé ainsi, est pris dans une « toile de significations » complexe pour reprendre l'expression de Clifford Geertz [2009]. Geertz désignait ainsi la culture, ajoutant :

« As interworked systems of construable signs (what, ignoring provincial usages, I would call symbols), culture is not a power, something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed; it is a context, something within which they can be intelligibly— that is, thickly— described. » [*Ibid.*: 14]

En considérant le costume comme *pris* dans la « toile de significations » de ce qui est désigné localement comme la *culture provençale*, il appert que le sens et les symboles qui lui sont associés varient selon les contextes. Dans le cas de la Levée des tridents, le costume devient un marqueur identitaire associé à la nébuleuse des "traditions" régionales. Cette identité, que nous considérerons ici comme une « catégorie de pratiques »²³⁸, consiste en une interprétation réifiante de ce qui fonderait une appartenance commune associée à une imagerie spécifique, partagée et mise en scène au cours de manifestations, productions culturelles,

²³⁷ En 1921, deux corridas organisées dans les arènes de Nîmes sont attaquées en justice par la Société Protectrice des Animaux. Une mobilisation est alors initiée par Folco de Baroncelli et Bernard de Montaut-Manse, avocat, poète, félibre et manadier. Le 15 octobre, Baroncelli invite les cavaliers à défendre la course libre et la corrida alors que quatre matadors et les co-directeurs des arènes de Nîmes sont assignés à comparaître au tribunal le 17 novembre 1921. C'est ce jour-là que se déroule la manifestation, dite la « levée des tridents », pour défendre les traditions taurines et revendiquer une spécificité culturelle.

²³⁸ Roger Brubaker, s'inspirant de Pierre Bourdieu, relève que *l'identité* constitue à la fois d'une « catégories de l'expérience sociale quotidienne, développées et déployées par les acteurs sociaux ordinaires » et une catégorie d'analyse. Ces deux catégories ne sont pas étanches, les présupposés de l'une pouvant influencer la seconde, tandis que les acteurs « ordinaires » s'approprient certains contenus analytiques [2001 : 69].

communications... La profusion de discours, d'expositions, de représentations et de scénographies savamment élaborées offre à cette imagerie les conditions de sa reproduction, donnant l'illusion de sa stabilité et de la continuité de ses contenus. Nous voyons bien comment Camille Hoteman, dans son discours prononcé le 30 juin 2024, s'attachait à replacer le costume dans un ensemble plus large, tout en lui prêtant des propriétés d'émancipation, de protection, de transcendance et de dépassement de soi. Mais son discours est également l'exemple d'une forme d'objectivation de cette *culture provençale*, qui se déploie et s'actualise au cours de ces événements et qui est le fait de ce que l'on pourrait qualifier *d'élite de la tradition*, c'est-à-dire de personnes occupant une place centrale dans sa scénographie et sa mise en discours. Cette culture devient alors « un ensemble d'attributs à la fois collectifs et endossés individuellement » [Alevêque et Chandivert, 2023 : 13] qui sont rappelés et représentés au cours des festivités.

Cette forme de théâtralisation de la coutume, mise ainsi en récit pour revendiquer la "liberté" d'exercer des pratiques dont l'aspect éthique est remis en question par la société, n'est cependant pas la seule en jeu. Si, dans le cas présenté ci-dessus, les traditions permettent de revendiquer une identité menacée et minorisée face à la domination étatique, le costume, lorsqu'il est présenté dans l'imagerie locale comme relevant du patrimoine, se charge de valeurs morales appuyant sur l'ouverture et l'universel. Naïs Lesbros, XXIII^e Reine d'Arles, déclarait ainsi au cours de la cérémonie des vœux 2020 de Festiv'Arles :

Comme l'a dit Magali Pascal, il est nécessaire de se pencher sur ce patrimoine vulnérable [le costume] afin de le protéger, de le conserver en dehors des clichés, de ne pas se contenter de défilés standardisés. Il y a une pente à remonter. Des costumes à découvrir et à réhabiliter. Essayons d'en prendre conscience. Nous avons aujourd'hui face à nous une pente glissante, dont nous devons nous méfier. Cette pente est celle du paraître absolu. Il est de notre devoir, par respect pour ce qui nous a été transmis, de retrouver la justesse dans nos gestes, dans nos choix de matières, de costumes. La surenchère ne nous mènera pas à l'image de l'Arlésienne telle qu'elle nous a été offerte en héritage. Nous avons de la chance car elle bénéficie d'un rayonnement international. Je pense qu'il ne faut pas hésiter, ni avoir peur de s'ouvrir à différentes formes d'arts et de cultures, afin de faire rayonner notre art de vivre, et tout ce qui nous définit. [...]

Discours, 24/01/2020

Naïs Lesbros, à l'instar de Brigitte citée plus haut, utilise le terme de « patrimoine » pour évoquer la fragilité, la nécessité de sauvegarde du costume, mais aussi de sa diffusion à l'extérieur des frontières du groupe. Ici, ce sont les thématiques de l'héritage et de la transmission qui sont mobilisées. Mais les frontières du costume *en tant que patrimoine* sont aussi extrêmement poreuses avec le costume comme support de la création artistique, voire en tant qu'œuvre d'art à part entière. Ce registre a largement été mobilisé par les membres des règnes successifs et notamment par la XXIII^e Reine d'Arles, qui sert régulièrement de modèle

pour ces productions. Ainsi, le second numéro d'*Arles Magazine* a pour couverture une photographie stylisée et résolument moderne de Naïs Lesbros, posant en costume au premier plan tandis que, derrière elle, une jeune femme en robe de créateur regarde au loin. La publication de la fondation Luma, qui a une place très importante dans la vie culturelle arlésienne, se définit sur son site en ces mots :

« “CULTURE”, “NATURE” et “IMPERMANENCE” sont les mots-clefs de ce magazine qui se veut à l'échelle humaine et à portée universelle. »²³⁹

Les ponts entre le monde de la culture arlésienne, dont les Rencontres de la photographie²⁴⁰ en sont un emblème – tout comme la fondation Luma qui soutient la création artistique contemporaine – et la tradition locale sont de plus en plus nombreux. Le costume en est le médiateur privilégié, ses lignes et son esthétique singulière offrant de nombreuses prises pour produire des représentations décalées, mêlant passé et modernité, voire futurisme. C'est le parti pris par exemple du photographe Martin Parr pour « Belles de jour. Yesterday's lace, today's glitter », série présentée dans le numéro d'*Arles Magazine* cité ci-dessus. Les clichés reprennent les codes de la photographie de haute-couture, utilisant des paysages urbains et exploitant ce décalage avec l'imagerie traditionnelle : Arlésiennes et mannequins posent dans des parkings, devant des murs tagués, voire même sur un chantier au travail, les Arlésiennes apparaissant brouette et pelle à la main, ou encore faisant le plein d'un véhicule très moderne à une station essence. Elles sont toujours accompagnées de jeunes femmes aux tenues extravagantes et à l'expression fermée. Comment saisir ces nouvelles formes de représentation ? Comment participent-elles, à leur façon, à l'élaboration du *stéréotype* de l'Arlésienne et à la théâtralisation de ses représentations ?

Considérer le costume d'Arlésienne, de façon temporaire, non plus comme un objet patrimonial, mais comme un objet d'art permet de renverser son regard sur cette tension entre normes traditionnelles et invention personnelle, mettant à jour un réseau dense de relations et représentations²⁴¹ particulièrement fécondes à l'analyse. Car si le costume pénètre de nouveaux musées, sous une forme tout à fait inédite : celle de l'œuvre, façonnée par l'art contemporain. Ainsi, en juillet 2014, à la Chapelle de la Charité, Christian Lacroix organisait une exposition photo autour de l'Arlésienne. La chapelle emblématique d'Arles était ainsi transformée en

²³⁹ <https://www.luma.org/fr/arles/nous-connaître/les-projets/arles-magazine.html> page consultée le 10/09/2024.

²⁴⁰ Les Rencontres d'Arles existent depuis 1970 et sont un festival de photographie à portée internationale, qui fondent le rayonnement culturel de la ville.

²⁴¹ Je m'appuie ici sur la définition d'Alfred Gell qui propose de définir l'anthropologie de l'art comme l'analyse des « relations sociales autour des objets qui médiatisent l'intention sociale » [2009 : 9], sans se préoccuper de sa dimension esthétique, mais plutôt des interactions et réseaux que l'objet artistique tisse autour de lui.

cabinet de curiosité, alternant portraits anciens, jouant sur le registre de l'archive et de l'histoire, avec des œuvres plus originales, qui se saisissaient des représentations de *l'Arlésienne* et de la tradition. L'objet était de poursuivre *l'Arlésienne*, à travers un jeu subtil d'évocation, d'apparition et de disparition, comme en témoignait Lacroix dans une interview autour de l'exposition : « L'Arlésienne incarne la femme inaccessible, un idéal de féminité. Cela nous marque assez pour qu'on la cherche à jamais »²⁴². Ce n'était donc pas tout à fait l'objet traditionnel qui intéressait tant Lacroix, comme en témoignait sa mise en scène, mais plutôt l'image que les Arlésiennes véhiculent : celui de femmes d'exceptions, caractérisées par leur grande beauté et par la force qui les anime. Clément Trouche, dans la longue interview accompagnant la série « Belles de jour » déclarait dans le même esprit que :

« À travers ce costume, elles affirment une féminité que les mentalités du sud de la France briment encore. L'univers camarguais est assez masculin, voire même machiste. Être Arlésienne, c'est se rendre intouchable alors que la jeune fille ou la femme sans son ruban est encore "vulnérable" dans la société du 21^e siècle. Les regards, les gestes ou les mots déplacés disparaissent totalement. Peut-être y a-t-il une conviction féministe qui les pousse à se différencier et à s'élever au-dessus des hommes et des autres femmes par la composition calculée de tenues et de parures. Se costumer amène la femme à jouer un rôle, à incarner un modèle, un archétype. La gestuelle et le langage corporel ne sont plus les mêmes, la moins distinguée des femmes dans le civil* pouvant se métamorphoser en un être des plus gracieux, tout en retenue, un jour de fête. L'Arlésienne devient le symbole de toute la Provence, elle se dépouille de son habit personnel pour endosser celui du mythe qu'elle perpétue en même temps qu'elle le recrée. »²⁴³

Dans cette même interview, Clément Trouche citait le créateur Simon Porte Jacquemus, né à Salon de Provence, qui, à travers sa collection « Les santons de Provence » rendait hommage à « l'imaginaire de la Provence » « via la suggestion d'une culture, d'une atmosphère, de moments de vie typiques » « où se conjuguent référence au costume provençal et réinterprétation moderne, libre de la tradition » selon la presse²⁴⁴. Ici, la référence au costume se fait à travers l'idéalisation d'une pratique présentée comme spécifiquement féminine, vecteur d'émancipation personnelle mais permettant surtout d'incarner une féminité décrite comme *mythique*, insérée dans un réseau de significations plus large et contemporain. Elle s'approprie en partie des éléments du discours féministe qui traverse la société en arguant que la tradition, loin d'être un phénomène rétrograde, permettrait aux Arlésiennes une certaine forme

²⁴² Christian Lacroix, cité dans « Christian Lacroix à la poursuite de "L'Arlésienne" », *Le Point*, 10/07/2014, https://www.lepoint.fr/culture/christian-lacroix-a-la-poursuite-de-l-arlesienne-10-07-2014-1845176_3.php consulté le 27/10/21.

²⁴³ « "Se coiffer" : sacerdoce et geste d'émancipation », Clément Trouche, *Arles Magazine*, n°2, 2019 :23.

²⁴⁴ « Jacquemus : PE17, Les santons de Provence », Pascal Iakovou, *Luxsure*, 24/10/2016, <https://www.luxsure.fr/2016/10/24/jacquemus-pe17-santons-de-provence/> consultée le 10/09/2024.

d'émancipation de la domination masculine, émancipation qui serait plus importante que leurs contemporaines en "civil"*.

Mais, en même temps qu'elle permettrait un gain de pouvoir, cette beauté mythique conférée par le costume participerait à séparer les femmes de leurs personnalités pour les ériger en archétype. Roland Barthes, à propos des représentations photographiques des actrices et acteurs de son époque, relevait que ces iconographies stylisées et travaillées produisaient une beauté « non-terrestre », « en position d'évanescence » ou encore à « la vertueuse irréalité » [1953 : 4-5]. L'auteur relevait d'ailleurs que, dans les premières phases du cinéma, les modalités de représentations de personnages féminins étaient réduites et ne souffraient guère la complexité : les femmes étaient « Femme », un « concept immédiat » qui « ne supportait pas d'image seconde, n'étant elle-même qu'image » [*Ibid.* :9]. Ainsi,

« dans la mythologie du cinéma, la Femme n'a pas d'existence naturelle, elle naît toute armée de ses attributs mythiques, elle n'a pas le temps d'être humaine, et n'existe que pour rejoindre à la minute son propre concept. »
[*Ibid.* :9].

On peut supposer que, dans le cas des Arlésiennes, et notamment dans le cadre de représentations esthétisées visant à mettre en scène et souligner leur beauté, s'opère une réduction de la personnalité de la propriétaire du costume afin de produire une image mythifiée qui repose en grande partie sur des stéréotypes associés à la *féminité idéale*. La beauté et le travail esthétiques sont, dans cet imaginaire, associé à l'émancipation et à la force, comme en témoigne la déclaration de Clément Trouche rapportée ci-dessus. Pourtant, cette beauté, cette émancipation et cette force sont avant toute chose soumises à des référentiels fabriqués par la domination masculine. En effet, comme le relevait Roland Barthes à propos des autrices célèbres présentées dans le magazine féminin *Elle*, si celles-ci semblent apparemment libres de s'approprier des espaces identifiés dans nos représentations comme masculins, comme le domaine de la création par exemple, elles demeurent toutefois « soumises au statut éternel de la féminité » [Barthes, 2014 : 60]. C'est-à-dire que si les femmes jouissent en apparence d'une certaine autonomie, il n'en demeure pas moins que celle-ci serait toujours offerte à la validation d'un regard masculin, pourtant invisible, car extérieur à l'action :

« Tel est le monde d'*Elle* : les femmes y sont toujours une espèce homogène, un corps constitué, jaloux de ses privilèges, encore plus amoureux de ses servitudes ; l'homme n'y est jamais à l'intérieur, la féminité est pure, libre, puissante ; mais l'homme est partout autour, il presse de toutes parts, il fait

exister ; il est de toute éternité absence créatrice, celle du dieu racinien :
monde sans hommes, mais tout entier constitué par le regard de l'homme,
l'univers féminin d'*Elle* est très exactement celui du gynécée. » [*Ibid.* : 62]

L'Arlésienne emblématisée n'échappe pas à cette logique. Elle apparaît entourée de ses compagnes, elle s'expose dans l'espace public en vertu de sa beauté. Ceux qui la regardent et la commentent sont – lorsqu'ils ne s'agit pas des Arlésiennes entre elles – principalement des hommes, photographes, peintres, créateurs de mode qui se disent à la fois charmés et inspirés par ces splendides silhouettes. Dans ces récits masculins, les Arlésiennes se confondent entre elles, elles deviennent une catégorie décrite certes comme séduisante, mais homogène et indifférenciée. Ce regard n'est pas sans rappeler celui du flâneur se posant sur la passante, étudié par Agnès Rocamora : « figure du regard et figure de mode » [2007], la passante est caractérisée par son mouvement. Elle traverse l'espace public, masculin, en s'offrant ainsi à l'appréciation du flâneur, mais aussi, comme support au regard féminin pour qui elle incarne « une image idéale et idéalisée d'une certaine présence féminine en ville, permettant aussi l'articulation de plusieurs expériences, en tension, de lectures de l'image » [*Ibid.*]. Son vêtement souligne son apparence flatteuse et sa silhouette, tout en incarnant un modèle à suivre valorisé par la presse féminine. La passante, « figure de mode et figure féérique » est une *apparition* :

« Son statut de fugitive rencontre capture l'éphéméralité même de la mode et celle de la modernité, faisant donc d'elles une de leurs métaphores idéales. [...] Sur le corps de la passante et à travers son mouvement hâté, mode, modernité et urbanisme ne font qu'un, qui trouvent donc en cette présence citadine leur matérialisation et leur incarnation. » [*Ibid.*]

Associée à la muse, la passante n'existe que par la présence masculine, disponible pour l'admirer. Elle suscite inspiration, elle est une force créatrice par son éphémère présence, s'inscrivant et prolongeant ainsi les rapports de genre dominants dans nos imaginaires, faisant de cette féminité idéalisée l'objet et le support de la création masculine.

Mais *l'Arlésienne* archétypale, comme la passante éphémère et rêvée, n'est pas vraiment une femme : elle est un mythe, un horizon insaisissable. En effet, cette beauté féminine est si frappante qu'elle se fait irréaliste lorsqu'elle est modelée par l'artiste. Ainsi, le photographe Arthur Batut (1846-1918) réalisait le portrait-type de l'Arlésienne, en superposant les visages de dix jeunes filles. Il reviendra sur cette initiative en 1906, écrivant à ce propos :

« Si l'on envisage la population féminine d'Arles-sur-Rhône, dont la beauté est légendaire et dont le gracieux costume local fait si bien valoir les lignes sculpturales, on ne sera pas surpris que j'aie tenté d'en dégager le type » [cité dans Brogowski, 2016].

Ce portrait composite fait émerger un visage évanescent, aux contours estompés, censé incarner à la fois la plus belle femme d'Arles, tout en les représentant toutes. Katerina Jebb, artiste plasticienne britannique, utilise quant à elle un scanner grand format pour représenter les silhouettes presque fantomatiques de la XXII^e Reine d'Arles Mandy Graillon et de ses Demoiselles d'honneur pour l'exposition « L'Arlésienne » pilotée par Christian Lacroix en 2014. Comme en témoignent d'ailleurs le travail et les déclarations de Lacroix, *l'Arlésienne*, femme idéale et fatale, devient alors irréprésentable à force de mythe. Sa beauté est telle qu'elle ne peut être saisie, qu'elle cesse d'être réelle pour finalement n'être représentable que dans son aspect transitoire, par le mouvement et l'impression qu'elle laisse.

Le costume d'Arles, en devenant support à la création artistique contemporaine, passe un nouveau seuil. Ici, c'est la figure féminine de *l'Arlésienne* qui est le support du discours, présentée comme une incarnation forte, puissante, mais irréaliste. *L'Arlésienne* a une aura, elle fascine, elle s'impose, mais elle est aussi évanescence et insaisissable. L'imagerie de *l'Arlésienne* rejoint en ce sens les figurations classiques du mythe, support privilégié de la création artistique classique [Creissels, 2021]. L'historienne des arts Anne Creissels, soulignant l'omniprésence des corps féminins représentés dans les musées, constate en effet que « la féminité au musée est symbolique, figurée, fantasmée », réduite au statut de muse, de modèle et d'image [Creissels, 2017]. Comme le relève Natacha Baboulène-Miellou, qui s'est intéressée à ces artistes masculins fabriquant des femmes idéales, l'œuvre est à la fois inspirée de leurs perceptions des femmes réelles, mais dont l'apparence serait transcendée par l'art. Car, rappelle l'anthropologue, si Pygmalion crée effectivement une œuvre saisissante de réalisme, il l'engendre justement car son idéal de féminin n'existe pas dans la nature [Baboulène-Miellou, 2016]. Cet idéal prenant forme est à la fois le fruit des représentations d'une féminité mythifiée et sa source. Le mythe, selon Roland Barthes, « est une parole choisie par l'histoire » [2014 : 212], un discours qui donne à cette histoire l'apparence du naturel et de l'immuable et qui s'incarne dans une forme. Le mythe de *l'Arlésienne*, lorsqu'il est saisi par la création artistique contemporaine, lui ôte sa caractéristique régionale : elle n'est alors plus que *femme*, mais une femme hyperbolique, intemporelle et éternelle, incarnant toutes les femmes et aucune à la fois.

Ce chapitre s'est consacré à questionner les enjeux de la définition et diffusion du costume et, plus largement, de l'image de *l'Arlésienne*. Celui-ci semble caractérisé par des seuils, qui sont franchis ou non selon les contextes et les personnes en présence. En premier lieu, c'est la difficulté à dire le « patrimoine », à le circonscrire et à le caractériser qui émerge des discours accompagnant le costume. Il est caractérisé par la perte, par le constat de sa fragilité et l'annonce de son étiolement. La capacité à le sauvegarder semble alors soumise à la relation que les Arlésiennes peuvent établir avec celui-ci, celle-ci étant comprise comme un engagement affectif et matériel faisant émerger des « figures d'exceptions » [Bromberger et Mahieddin, 2016] qui seraient seules capables d'en préserver "l'esprit". Mais la reconnaissance de ces figures bute sur l'éclatement du réseau associatif, qui favoriserait la diffusion de certaines représentations, jouissant d'une meilleure visibilité, au détriment de voix moins audibles. Dans ce contexte, le pouvoir des institutions, et notamment à travers les financements et soutiens locaux (de la mairie, de la région, ou des organisations culturelles) apparaît comme décisif. Si elles sont perçues comme pouvant renforcer le poids de certaines personnes dans la définition de l'objet patrimonial, ces institutions sont aussi considérées avec méfiance par les actrices et acteurs issus des marges du pays d'Arles, voyant dans leurs actions le signe de la domination de l'État et de la confiscation de leur lien avec l'objet patrimonial.

Néanmoins, un consensus apparaît lorsqu'il est question de qualifier la figure archétypale de *l'Arlésienne*, qui découle d'une construction félibréenne actualisée et mise en scène au cours des événements dits traditionnels. Incarnation d'un territoire dont elle signifie l'exceptionnalité, sa beauté est chargée de significations dont le sens se déploie selon les contextes. Riche et citadine, elle fait écho avec le gardian pour incarner un couple idéal aux interactions normées. Seule, associée au terroir et à ses richesses, elle symbolise la nature fertile et la Provence éternelle. Dans tous les cas, les significations qui lui sont associés se déploient au cours de mises en scènes élaborées où la coutume est objectivée, commentée et contemplée. Cette théâtralisation érige *l'Arlésienne* en un mythe qui repose sur la réification du rapport à la terre et aux coutumes, signes d'un mode de vie singulier à préserver, mais aussi sur une figure féminine intemporelle, insaisissable et universelle qui dépasse largement les frontières de la Provence. Si la *tradition* est le principal mode d'expression de la première configuration, c'est la référence au patrimoine et les phénomènes d'artification qui l'accompagnent qui caractérisent la seconde.

De l'expertise à l'icône : l'art de devenir une apparition

Revêtir le costume d'Arles correspond, avant toute chose, à une série de gestes techniques qui régit l'agencement des pièces qui composent le costume. Le travail de composition de soi que représente la pratique costumière, que nous avons souligné au début de cette thèse, trouve ici son point culminant. Les Arlésiennes s'attachent en effet à faire coïncider leur corps à l'apparence typique de *l'Arlésienne* en développant des stratégies pour discipliner leurs corps et le faire correspondre à un idéal : la chevelure, comme la silhouette, font ainsi l'objet d'une attention particulière. Le corps des Arlésiennes, au cours de cette préparation, est alors un corps morcelé, sur lequel se multiplient les points d'attention, chacun requérant des savoir-faire spécifiques. Il induit le développement d'un certain regard sur soi, chacune devant composer avec ses caractéristiques personnelles.

Ce travail du corps est présenté par les Arlésiennes comme un temps particulièrement stressant : la *fabrique* de l'Arlésienne est associé à un moment de bascule périlleux, où le travail mené jusque-là peut se révéler insuffisant, ou tout simplement échouer. Moment de bascule, le temps de l'habillage est en tension entre le plaisir associé au soin porté à soi et à son corps et la perspective de l'apparition publique en tant qu'*Arlésienne*, icône régionale appropriée collectivement. Cette tension révèle l'importance de l'étape de l'habillage, qui est associée à une forme de *transformation* : la femme en "civil"* ne serait pas tout à fait la même que l'Arlésienne en costume, elle serait, grâce à ce travail esthétique, une *apparition*, version augmentée d'elle-même caractérisée par un sentiment de force, de confiance et de coïncidence à soi. L'embellissement de soi, le travail de l'apparence et les techniques de beauté sont ici associés à un moyen d'expression valorisé et valorisant, favorisant la créativité et permettant de développer un rapport positif à soi-même. Cependant, ces sentiments ne peuvent émerger que lorsque le travail est bien mené et qu'il est réussi. Cette réussite – ou son absence – participe à positionner chacune dans la communauté, faisant émerger des figures d'exceptions valorisées pour leurs compétences et leur maîtrise technique.

Mais cette individualisation des Arlésiennes s'estompe lorsqu'elles apparaissent publiquement. Elles deviennent alors l'incarnation du territoire, dont la beauté n'est plus le signe de l'expertise personnelle mais se fait symbole collectif de la « Provence éternelle », signe

de son exceptionnalité et de la vitalité de ses traditions. Aussi, les modalités d'apparition des Arlésiennes sont codifiées, de même que les rapports qu'elles entretiennent, en public, avec les gardians, l'autre figure traditionnelle. Le couple ainsi formé doit donner à voir un idéal de relation entre les hommes et les femmes reposant sur l'imaginaire de la galanterie. Cette mise en scène de rapports apaisés et complémentaires entre les genres, reposant à la fois sur un idéal de protection et sur une séduction courtoise participe à théâtraliser la coutume. Cette théâtralisation repose sur la diffusion de modèles stéréotypés de comportements, dont chaque gamme possible (protection, force, courage ou beauté, fragilité et disponibilité) est associée à un genre. Le couple gardian-Arlésienne participe ainsi à renforcer un certain idéal de rapports entre les genre en les insérant dans une imagerie particulièrement élaborée, dégagée du contexte contemporain et des débats qui le traversent.

Pourtant, comme nous avons pu le constater, cette construction de *l'Arlésienne* idéale n'est pas le fait d'une communauté homogène et unanime. Au contraire, si toutes les Arlésiennes s'accordent sur un récit de l'élément patrimonial marqué par la perte et la rupture, le territoire demeure néanmoins marqué par des tensions centre-périphérie dont Arles apparaît comme la capitale, accueillant des associations capables de marquer durablement les représentations de la tradition. Celles-ci semblent être traversées par des imaginaires divergents, alternant entre affirmation de la singularité régionale à défendre et discours universalistes mobilisant le patrimoine. Dans ces deux configurations, la figure de *l'Arlésienne* demeure néanmoins la principale ressource esthétique.

Conclusion

Le 21 septembre 2024, au Théâtre antique d'Arles, l'association Festiv'Arles proposait son premier défilé de mode. Celui-ci, nommé « Le costume d'Arlésienne d'hier, d'aujourd'hui et de demain... », a été mis en scène par le chorégraphe Richard Bonnot Saltet pour célébrer le centenaire de l'association arlésienne et présenté dans le cadre des journées européennes du patrimoine. L'événement, sous-titré « Le costume d'Arlésienne se croise et se décroise dans un contemporain dansé » a rassemblé 1 500 personnes. Pendant une heure et demie, les costumes se sont succédés sur scène, accompagnés d'explications. Il s'agissait de représenter l'évolution de la forme de l'habit régional du XVIII^e siècle à nos jours, proposant même quelques tableaux laissant imaginer des croisements possibles entre la mode à venir et le costume traditionnel. Ainsi, Arthur Pons, artisan sellier-maroquinier nîmois, a proposé différentes interprétations de l'Arlésienne de demain : pour l'une d'entre elles, par exemple, la coiffe demeure, mais la jupe à traîne dévoile des jambes prolongées par des talons hauts, tandis que le buste, allégé de la chapelle, est corseté et laisse entrevoir un décolleté. La musique électro-house s'est appropriée les galoubets tambourins, tandis que les danseurs et danseuses contemporains ont accompagné chaque tableau. Richard Bonnot Saltet avait conscience de résolument casser les codes. Le metteur en scène s'est excusé publiquement auprès de sa grand-mère pour cette interprétation originale : « mais je n'ai rien oublié de ce que tu m'as transmis, il faut voir cela comme dans un rêve, il y a du vrai et de l'excentrique »²⁴⁵.

Plusieurs Reines d'Arles et leurs Demoiselles d'honneur ont fait apparition sur scène, comme des très jeunes filles ou des femmes plus âgées. Elles étaient 80 à participer au spectacle, preuve du succès grandissant de ces représentations contemporaines du costume. Cependant, toutes les Arlésiennes n'ont pas apprécié l'événement. Celui-ci a été critiqué par certaines pour ses références trop modernes, créant notamment un « mélange » jugé malvenu. Preuve de la vigilance permanente des Arlésiennes concernant les appropriations de leur costume, des rumeurs ont circulé sur les réseaux sociaux dès le lendemain de la représentation, associant des photographies volées de femmes n'ayant pas respecté la norme patrimoniale présentes sur d'autres manifestations (l'une d'entre elle, la plus commentée, représentait une femme n'ayant pas de fichu recouvrant sa chapelle et portant un dessus de coiffe simplement posé sur ses cheveux non coiffés, sans ruban) à l'événement en question.

²⁴⁵ « ARLES Le costume d'Arlésienne à l'honneur dans une mise en scène haute couture », Stéphanie Marin, 23/09/2024, *Objectif Gard*, <https://www.objectifgard.com/a-la-une/arles-le-costume-darlesienne-a-lhonneur-dans-une-mise-en-scene-haute-couture-134454.php>, consultée le 14/10/2024.

Ces rumeurs illustrent parfaitement, à mon sens, les tensions qui traversent aujourd'hui le "petit monde de la tradition", que cette thèse s'est efforcée d'analyser. Celles-ci reposent sur la difficulté pour la communauté de *faire patrimoine*, dans un contexte où celui-ci vient troubler les représentations élaborées initialement par le Félibrige associant le costume à l'incarnation de l'identité régionale. Le premier déplacement concerne la complexification du costume amorcée dans les années 1970. Cette approche érudite repose sur le développement de la catégorie d'authenticité. *L'authenticité* renvoie conjointement au respect des normes édictées par des figures d'autorité reconnues par la communauté et à un rapport réputé privilégié au bien patrimonial. Comme le relève l'historienne Françoise Choay, l'authenticité est, dès l'Antiquité, initialement attachée à une figure d'autorité énonciatrice plutôt qu'à un contenu d'énonciation [2009]. Dans le cas du costume du pays d'Arles, l'expérience de l'énonciatrice joue un rôle primordial dans la prise en compte, ou non, de la reconnaissance des savoirs qu'elle entend diffuser.

L'importance de la répartition des savoirs, en pays d'Arles, structure la répartition de la *parole normative*. Pourtant, comme nous avons pu le constater, la répartition de cette parole ne va pas de soi et fait l'objet de nombreuses remises en question. Les expertes elles-mêmes affirment avoir le sentiment de ne pas être suffisamment écoutées, tout en poussant les Arlésiennes à adopter des costumes moins stéréotypés pour s'approprier pleinement les techniques costumières et ainsi "faire vivre" le costume. Les expertes soulignent par-là deux approches possibles de l'authenticité, faisant écho aux débats contemporains qui traversent le champ patrimonial. D'une part, il y aurait l'authenticité scientifique, absolue et interrogeable, sur laquelle reposerait la singularité du costume d'Arles et qu'il s'agirait de préserver. De l'autre, une authenticité plus personnelle, relative, dans la lignée des résolutions de conférence de Nara²⁴⁶ qui souhaitaient rompre avec les principes théoriques jugés trop stricts issus des chartes d'Athènes puis de Venise (1964) [Mohen, 1999]. Nous voyons bien, ici, comment les catégories produites par les institutions patrimoniales se déploient dans les pratiques ordinaires. Car les Arlésiennes s'attachent à *produire* le costume du pays d'Arles comme un bien patrimonial en encadrant et délimitant sa forme et les pratiques qui l'entourent. Ce travail d'objectification du costume parvient, dans un même temps, à faire tenir ensemble la nécessité

²⁴⁶ Conférence qui réunissait, en 1994, les représentants de l'UNESCO, de l'ICOMOS (Conseil international des monuments et des sites) et de l'ICCROM (Comité international de conservation-restauration des musées).

de l'authenticité de la *forme* du costume et de son *esprit*, en appuyant dans ce cas sur la dimension relationnelle qu'elle nécessite.

Cette authenticité relationnelle se fonde à différentes échelles, qui peuvent être mobilisées tour à tour ou conjointement. Les pièces qui composent le costume peuvent ainsi participer à ancrer l'Arlésienne dans la communauté, leur circulation (don, prêt, héritage) manifestant les liens établis aussi bien avec les aïeules qu'avec ses pairs. Le temps passé à composer son costume et à le façonner témoigne quant à lui d'une démarche dite authentique, c'est-à-dire reposant sur la passion et l'amour de la pratique. Faire à la façon des ancêtres, à travers la recherche des gestes anciens prolonge ainsi non seulement un univers technique pensé comme singulier et exceptionnel, des pratiques et des postures, mais alimente également les discours visant à représenter le passé. Enfin, c'est le costume tout entier qui peut être authentique, consistant en une copie conforme de vêtements dont les représentations (peinture, photographies) circulent abondamment entre initiées. Ainsi, le costume du pays d'Arles apparaît soutenir un mode spécifique de relation au passé, dont la reconnaissance – ou au contraire, son absence de reconnaissance – participe à organiser la communauté.

Le temps morcelé, éclaté et pourtant unifié du patrimoine

Le passé, c'est-à-dire l'époque où vivaient les "vieilles Arlésiennes", est caractérisé par la période de rupture qui le sépare d'aujourd'hui. Cette rupture, qui s'étend de la mort de Frédéric Mistral, en 1914, aux années 1970, est caractérisée par le port occasionnel par les femmes de la région de l'habit local, mais à des fins qualifiées de "folkloriques", c'est-à-dire dénuées d'engagement émotionnel au profit d'une posture récréative associée à la pratique du "déguisement". Si ces femmes ont permis de conserver des éléments anciens du costume qui, sans autre usage, auraient été détruites, elles symbolisent également la continuité contrariée qu'il s'agit de rétablir. Aussi, l'ensemble de la pratique costumière est organisée autour d'un travail de rétro-projection permanente, où le passé apparaît être à la fois une ressource esthétique permettant de se représenter soi-même en train de faire à la façon de ses ancêtres, mais aussi un levier pour s'approprier ces techniques et les prolonger au-delà, en imaginant ce que le costume aurait pu être si la pratique n'avait pas connu de rupture.

Toutes les choses du passé ne sont pas bonnes à prendre, tandis que certaines innovations peuvent être considérées comme plus conformes à l'esprit du costume que d'autres.

À l'instar du temps décrit par Françoise Zonabend [1980 : 13], le temps ainsi pensé par les Arlésiennes est un temps éclaté, feuilleté en des périodes successives, mais aussi omniprésent, qui organise les gestes et les actions d'aujourd'hui. Ce passé est aussi un temps caractérisé par son aspect immobile et statique. Il s'oppose au temps présent, réputé au contraire labile et rapide. Les valeurs morales associées à l'imagerie de la paysannerie pré-industrielle, réputée travailleuse, solidaire et festive, s'opposent à l'ère moderne dont les touristes seraient la figure repoussoir. L'identité régionale se construit ainsi à partir de l'imaginaire de la « Provence éternelle », largement diffusé par le mouvement félibréen, et dont les Arlésiennes seraient les garantes, donnant à voir la continuité à l'œuvre.

Entre identité régionale singulière et universalisme : de la “culture” au “patrimoine”

L'exhibition collective des Arlésiennes en costume permet de symboliser cette « Provence éternelle ». Étroitement liées au territoire, à ses richesses et à ses paysages, elles sont aussi associées aux gardians, figures emblématiques masculines caractérisés, de leur côté, par leur maîtrise des savoir-faire et techniques d'élevage de taureaux de race Camargue et par leur habileté à la monte traditionnelle. Gardians et Arlésiennes forment ainsi un couple “indissoluble” dont les rapports incarnent un modèle idéal largement mis en scène au cours des fêtes traditionnelles. Ils reposent sur l'imaginaire de la galanterie, où chaque pôle – féminin et masculin – dispose d'une gamme de comportements codifiée. Aussi, les interactions entre les gardians et les Arlésiennes ne sont compréhensibles que si elles sont saisies comme une performance au cours de laquelle chaque partie se présente en miroir de l'autre, exact opposé mais parfait complément. À l'Arlésienne citadine, soigneusement parée et principalement immobile (même au cours du défilé où elle paraît en croupe du gardian qui mène le cheval) répond le gardian proche des bêtes, habile, courageux et courtois. Une paire stéréotypée, alimentée par nos représentations contemporaines des rapports idéaux entre les genres dans un contexte hétéropatriarcal, mais présentée comme issue de la tradition. Ces représentations *a priori* désuètes, mettant en scène des hommes prévenants, à la gouaille parfois maladroite mais toujours courtois en présence de ces dames, et des femmes souriantes, au chapelles immaculées et au port de tête altier sont, selon moi, à saisir comme étant au contraire très contemporaines.

Le couple emblématique gardian-Arlésienne consiste en une actualisation des imageries construites par le Félibrige, d'un côté, et le Marquis Baroncelli-Javon pour la bouvine*. Ces dernières décennies ont été marquées par la normalisation croissante de leurs apparences, mais

aussi par la multiplication de cérémonies, spectacles, saynètes mettant en scène les interactions codifiées entre gardians et Arlésiennes. Les discours officiels qui accompagnent ces représentations en redoublent la portée, soulignant le caractère exceptionnel de ces interactions et, implicitement, leur absence dans notre société. La tradition apparaît, en ce sens, comme une production culturelle participant à naturaliser des stéréotypes de genre, mettant en scène des comportements formellement associés au registre du féminin ou du masculin. Elles sont alors diffusées comme vestiges d'un passé mythique idéalisé et symbole de la complémentarité de la société paysanne ainsi représentée, la « Provence éternelle ».

L'Arlésienne participe d'une esthétique de la tradition singulière en tant qu'icône féminine. L'iconicité, comme le souligne Herzfeld, désigne les processus « par lesquels se construisent la permanence et l'objectivation » [2007 : 110]. Ces processus reposent sur la diffusion d'une nostalgie structurelle, qui érige des signes en symboles présentés comme naturels, échappant ainsi à toute forme d'analyse ou de questionnements. Cette modalité de rapport au passé consiste à « constituer des formes archaïques parfaites à partir d'idiomes culturels modernes et de phénotypes génétiques. » [*Ibid.* :112], légitimant ainsi un rapport pensé comme privilégié à la tradition et source importante d'affect. Nous avons pu ainsi voir comment l'imagerie de la « Provence éternelle » signifiait son lien au territoire et à sa “culture”, source d'une “identité” singulière menacée par la perte de ses traditions.

Un autre glissement, plus récent et porté par des passionnées plus jeunes s'opère cependant. Il reprend à son compte le discours universaliste de la culture porté par l'UNESCO, et s'attache à insérer l'Arlésienne dans cette nouvelle toile de signification. Elle passe notamment par une esthétisation de la pratique costumière. En mettant l'accent sur l'importance du processus d'élaboration du costume, celui-ci s'apparente à une « traversée créatrice » [Fabre, 2014] dévoilant une forme d'artification de la pratique. Alors que la “tradition” met l'accent sur les Arlésiennes en tant que catégorie homogène, des discours émergent, portés par les Arlésiennes elles-mêmes, visant à singulariser leurs créations et s'appropriant les valeurs du travail artistique, réputé « autonome, expressif, exigeant, et qui doit mener à l'accomplissement de soi » [Shapiro, 2004], des valeurs invoquées et valorisées par la société contemporaine. Ce sont alors la virtuosité, le savoir-faire, la créativité et les compétences techniques des Arlésiennes qui sont valorisées plutôt que leur présence en costume. L'attention à la continuité des pratiques se déplace ainsi sur le *faire* tandis que le costume est présenté comme un moyen d'expression et que ses significations se font personnelles. Le costume peut ainsi être source de confiance en soi, de force, d'épanouissement personnel, au contenu radicalement différent de

la revendication d'une singularité régionale. Dans ces configurations, il est étroitement lié à une caractéristique de ses propriétaires : leur féminité.

De l'Arlésienne-symbole à l'Arlésienne-experte

Analyser le costume traditionnel du pays d'Arles avec les outils de l'anthropologie du genre m'a semblé, en ce sens, une nécessité pour comprendre les tensions qui traversent le "petit monde du costume". Celui-ci apparaît en effet comme une « arène patrimoniale », structurant la répartition des rôles et des réputations dans la communauté, mais dont les caractéristiques ne peuvent être pleinement saisies si elles sont déconnectées de la vision du *féminin* qui les fondent.

Tout d'abord, comme nous avons pu le voir, le costume du pays d'Arles participe activement à la fabrique de *l'Arlésienne*, incarnation du territoire et figure centrale de l'imagerie régionale. Cette *Arlésienne*, « emblème des emblèmes » [Sagnes, 2011 : 239], a pour caractéristique principale sa grande beauté, réputée être le signe d'un génie local, le fondement de son rayonnement hors de la région et la raison principale de la continuité de la pratique. Mais si le costume est le signe matériel de l'appartenance au territoire, l'excellence qui le fonde s'est déplacée. Elle est aujourd'hui désignée comme le fruit de l'expertise et de la virtuosité des femmes qui le portent. *Être bonne à être Arlésienne*, pour paraphraser l'expression de Herzfeld à propos des Glendiototes qui manifestent leur habileté à maîtriser les codes de la masculinité [1985], c'est être parvenue à s'approprier les techniques, savoirs et savoir-faire associés au costume, et être capable de les re-produire. Cet apprentissage est pris en charge dès l'enfance par les membres de la communauté, qui redoublent ainsi parfois une transmission familiale.

Si les Arlésiennes qui portent le costume depuis l'enfance désignent leur pratique comme une évidence, saisir leur trajectoire à travers la notion de carrière a permis de montrer que celle-ci était le fruit d'engagements successifs et d'une éducation spécifique. En premier lieu, le cheminement des plus jeunes est sanctionné par deux cérémonies dédiées, les *Fèsto Vierginenco* et *Li Mireieto*. Présentées comme des rites de passages, celles-ci, d'invention plus ou moins récente (respectivement 1903 et 2010), symbolisent publiquement par un changement de costume le passage de fillette à fille, et de fille à femme. Elles participent à lier d'autant plus étroitement le costume à sa propriétaire qu'elles en symbolisent la destinée biologique en sanctionnant ses changements d'états. Mais ces fêtes sont aussi l'occasion d'initiation à de

nouveaux savoir-faire, techniques, ainsi que de l'accès à un corpus de savoirs plus généraux concernant "la tradition" provençale en général et le costume en particulier. Pris en charge par les aînées et dispensé collectivement, cet enseignement resserre les liens entre les filles de même génération, qui en franchissent collectivement ces étapes, mais aussi avec les aînées qui prennent en charge cette éducation. Aussi, la trajectoire de la néophyte se déploie dans un univers exclusivement féminin (une seule exception m'a été signalée), reprenant parfois le lexique de la parenté : une présidente de groupe a "ses filles", tandis que les jeunes sont épaulées par des marraines pour leurs cérémonies de prise de coiffe. Ces "marraines de costume" s'engagent à les accompagner tout au long de leur parcours d'Arlésienne, leur prodiguant conseils, services et parfois pièces de costumes.

Les savoir-faire et techniques qui constituent la formation concernent principalement la confection d'un costume et l'art de le revêtir et de se coiffer. Dans ces deux cas, il s'agit de combiner des savoirs relatifs au costume, à son histoire et plus largement aux traditions régionales, à des connaissances techniques concernant la couture, l'entretien textile en général, ou encore des compétences pour manipuler sa chevelure. L'atelier de couture est un lieu privilégié d'apprentissage, qui, en initiant les Arlésiennes à ces savoirs formels, permet également la transmission de postures, goûts et savoir-être associés aussi bien au costume qu'à une certaine conception du féminin. En permettant l'établissement et le développement d'une sociabilité féminine dense, caractérisée par un réseau de circulation de savoirs complexes, dominé par quelques érudites connues de toutes, le costume participe à élaborer une « culture féminine » [Fine, 1984, 2002] spécifique et dont les contenus ne circulent guère, voire pas du tout en dehors des cercles concernés.

Le costume d'Arles : un matrimoine ?

Porter le costume est un art qui s'acquiert par la pratique répétée. Il requiert, en plus de savoirs et savoir-faire spécifiques, des techniques du corps particulières que les contemporaines ont rarement l'occasion de développer en "civil"* : se déplacer avec une jupe longue et des jupons, se tenir droite, prendre soin à ne pas accrocher les épingles qui maintiennent le fichu, ne pas accrocher sa coiffe qui augmente la hauteur de sa tête, porter un corset... Elles adoptent ainsi ce que les passionnées désignent comme des "gestes d'Arlésiennes" et qui peuvent également désigner une gestion permanente de son apparence. Prendre soin de replacer les plis de son fichu régulièrement, ou reformer les trous caractéristiques du devant de la coiffe en

redonnant de la tension à son ruban sont le signe d'une certaine expérience costumière. Ces gestes, qui transitent principalement par imitation, sont perçus comme le signe de l'intégration de la néophyte à la communauté.

Ce travail a permis de souligner la façon dont la transmission, directe ou par imprégnation, de techniques, normes ou goûts esthétiques participait pleinement à manifester, mais aussi fonder une appartenance collective. L'idéal de beauté, qui serait un des motifs principaux de la tradition costumière pour les Arlésiennes, s'insère dans une sociabilité spécifique entièrement dédiée. Confectionner un costume, choisir sa parure, se coiffer, se maquiller... tous ces apprentissages peuvent être saisis comme des pratiques esthétiques étroitement liées, dans les discours, à l'apparence de l'Arlésienne qu'il s'agit de modeler pour faire coïncider aux exigences de la communauté. Cette gestion de l'apparence, prise en charge par la communauté qui en édicte les normes, en assure la transmission et reprend les contrevenantes, est décrite comme source d'un rapport positif à soi-même. Gain de confiance en soi, rapport de soin, sentiment de force, source de reconnaissance, le costume est décrit comme une source d'épanouissement personnel pour les Arlésiennes mais aussi comme un moyen privilégié pour découvrir et développer leur "féminité". Cette féminité, nous avons pu le voir, est exemplifiée et exaltée dans le contexte traditionnel, et est présentée comme étroitement associée au corps de l'Arlésienne. Elle se déploie dans le registre du travail de l'apparence, du potentiel de séduction, et de l'art de la parure. Cet habit *extra-ordinaire* offre pourtant aux Arlésiennes l'opportunité d'occuper l'espace public en nombre, se posant comme les uniques dépositaires de savoir-faire patrimoniaux emblématiques de l'identité locale, et seules capables d'en définir les contours. Elles multiplient en ce sens les prises de paroles, se positionnant comme *expertes* grâce à leurs recherches historiques et leur travail minutieux.

Le costume traditionnel du pays d'Arles soulève, à mon sens, la difficulté de développer une approche féministe des pratiques esthétiques rendant compte à la fois du potentiel de force, d'épanouissement personnel, de créativité revendiqué par les femmes qui se les approprient, et le cadre hétéropatriarcal qui les fonde, les contraint et les oriente. J'ai choisi, dans cette thèse, de prendre au sérieux les Arlésiennes qui disent porter leurs vêtements comme une "armure", tout en ayant bien conscience que ces discours émanent de celles qui réussissent à s'approprier ces constructions de genre stéréotypées. J'ai souhaité mettre en avant, également, la multiplicité des interprétations, appropriations et détournements possibles de ces normes. Car, si les Arlésiennes se prêtent en costume à la performance idéale, cela ne signifie pas qu'elles soutiennent pleinement le contenu normatif qui accompagne le costume. Quelques exemples de

parcours cités dans ce travail nous ont même permis de saisir la façon dont certaines se servaient du costume pour questionner les contours de leur propre rapport à la féminité, en décalage vis-à-vis des modèles dominants.

Il est possible d'émettre l'hypothèse que, si les Arlésiennes se sentent fortes en costume, c'est que celui-ci leur offre, justement, une place de force dans le "monde de la tradition". Cette place, sans costume, leur serait bien plus difficilement accessible, voire impossible à atteindre. Le costume leur offre également des lieux de sociabilité exclusivement féminins, où elles cultivent la mémoire de leurs aïeules et reconstituent leurs trajectoires par le biais des textiles. Les femmes prennent donc en charge la transmission matérielle et symbolique de leur patrimoine, elles en assurent la mise en récit et l'exposition.

Peut-on donc parler, concernant le port du costume féminin du pays d'Arles, de matrimoine ? Ellen Hertz rappelle que le terme *matremoigne* en ancien français, servait à désigner les biens transmis par la mère. Mais, dès 1283, il est suppléé par *patremuine*, qui englobe les héritages masculins et féminins, tandis que le « matrimoine » est soumis à une réduction pour être attaché à la notion de mariage, associant les possessions féminines à une « situation » et faisant de la mère une épouse [2011 : 223]. Le patrimoine matériel, tout comme les modalités de sa gestion et de sa mise en musée, est pensé du point de vue de l'homme blanc colonisateur, exotisant de la même façon les « femmes » que les cultures non-Occidentales. Les femmes se trouvent alors associées à la « nature », aux « autres », à la « tradition », reprenant ainsi les paires oppositionnelles constitutives de la pensée victorienne et évolutionniste qui marque encore durablement nos représentations [Hertz, 2002]. Ces problématiques se retrouvent dans le cadre du PCI. Alors que l'UNESCO s'est attaché, par le biais de ses publications officielles, à inclure le genre, les discriminations et les droits des femmes dans ses réflexions sur le PCI [UNESCO, 2014], des approches féministes soulignent, au contraire, que dans les dossiers déposés les femmes sont bien trop souvent associées au maintien familial, à la cohésion des relations sociales et à la reproduction de la culture, c'est-à-dire maintenues dans leur rôle de mères, passeuses de traditions principalement par les soins qu'elles prodiguent, quand elles ne sont pas tout simplement effacées [Hertz, 2011 ; Bevilacqua, 2015]. Les femmes, en effet, sont exclues des pratiques associées à l'excellence, à la technique, et sont principalement présentées dans le registre de l'intime, du domestique, sans être considérées comme de véritables interlocuteurs culturels car jugées incapables « d'une vision holiste et distanciée de la société » [Hertz, 2011 : 227].

Le costume traditionnel du pays d'Arles offre, au contraire, un exemple frappant de la façon dont les Arlésiennes se sont appropriées l'héritage des félibres et le langage des institutions patrimoniales, pour objectifier leurs pratiques, les mettre en récit et les ancrer dans le registre de la virtuosité et de l'érudition. Cependant, celles-ci sont profondément marquées par une vision stéréotypée du féminin, issue des normes dominantes de la société dans laquelle elles évoluent, qu'elles participent à diffuser. Pourtant, il serait réducteur de considérer que toutes les Arlésiennes adoptent ces représentations sans les questionner : elles déploient, au contraire, des stratégies complexes pour se les approprier, parfois même les détourner, sans remettre directement en question la norme patrimoniale.

Si le costume est présenté comme une source d'empouvoirement pour les femmes qui le portent, c'est que celles-ci déploient une grande habileté pour reprendre, s'approprier et conceptualiser les discours qui les prennent pour objet. Aussi bien à l'échelle individuelle que collective, les Arlésiennes se nourrissent des discours institutionnels et médiatiques sur le patrimoine mais aussi de la pensée féministe présente dans les débats publics. Aussi, il serait une erreur de considérer que la position de force qu'elles disent occuper dans "le petit monde de la tradition" correspondrait à une revendication politique. En revanche, il est fort possible que les Arlésiennes utilisent tout simplement l'espace dont elles disposent, dans le cadre traditionnel, pour "faire vivre" leur costume en se ménageant un domaine spécialement dédié et contrôlé par elles. Il m'a paru essentiel, pour pouvoir rendre compte de la multiplicité des expériences possibles en costume, d'adopter, dès mes premières enquêtes de terrain, une posture féministe.

Cela signifie, en premier lieu, considérer le costume véritablement comme un *patrimoine féminin*, c'est-à-dire ne pas considérer le genre comme une propriété individuelle, mais comme au fondement de rapports sociaux spécifiques, de positions déterminées par lui [Clair, 2016]. Parler de *patrimoine féminin* me permet, en ce sens, de souligner que les Arlésiennes se sont saisies, s'approprient et investissent activement un champ patrimonial qui leur est, tant dans nos représentations qu'au niveau institutionnel, inaccessible dans le registre qu'elles revendiquent. Leur présence, dès lors, vient troubler l'imaginaire neutre, c'est-à-dire masculin, du patrimoine, et ce sont alors tous les pans de leur pratique qui sont marqués par ce caractère féminin. Pourtant, la « féminité » mise en scène et performée n'a rien d'une évidence pour les Arlésiennes, qui ne sont pas une communauté homogène. Aussi, alors que la tradition mobilise, dans son imaginaire, une féminité essentialisée et stéréotypée, il m'est apparu important de considérer le genre « comme le résultat d'une activité continuellement engagée et

négociée à partir de catégories partielles, fissurées, toujours en train de se (dé)faire » [Bühler, Hertz et Schulze, 2022]. Cela signifiait, dans mon cas, ne pas considérer *l'Arlésienne* comme le résultat d'une représentation de genre partagée par la communauté, mais comme le fruit, dans un contexte de domination, d'une actualisation permanente. Les Arlésiennes développent ainsi l'art d'exploiter les interstices afin de déployer leurs propres récits de leurs pratiques, largement alimentés par les discours des institutions culturelles et patrimoniale. Elles obligent l'ethnologue, en ce sens, à porter attention à la multiplicité des interprétations à l'œuvre, rendant toute réduction impossible. Et si, dans nos imaginaires, *l'Arlésienne* idéale se maintient comme une figure insaisissable et évanescence, c'est peut-être bien, finalement, parce qu'elle ne souhaite pas se laisser restreindre à sa seule beauté.

Bibliographie

ABRATE Laurent, 2001, *Occitanie 1900/1968. Des idées et des hommes : l'émergence de la revendication occitane*, PuyLaurent, L'Ostal del libre.

ABSI Pascale, 2017, « Depuis les podiums des reines de beauté : se produire comme femme trans en Bolivie », *Journal de la Société des américanistes*, vol. 103, n° 1 : 119-147. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jsa.14995>

ADELL Nicolas, 2008, *Des hommes de devoir : les compagnons du Tour de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

———, 2011a, « Le patrimoine, l'éthique, l'identité », *La Ricerca Folklorica*, n° 64 : 81-93. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/23629709>

———, 2011b, *Anthropologie des savoirs*, Paris, Armand Colin.

———, 2013, « The French Journeymen Tradition : Convergence between French Heritage Traditions and UNESCO's 2003 Convention », in Regina F. Bendix, Aditya Eggert et Arnika Peselmann (dir.), *Heritage Regimes and the State*, Göttingen, Göttingen University Press : 177-193. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.gup.385>

———, 2017, « Review of Secrets : opacités du patrimoine culturel immatériel », *Ethnologie française*, vol. 47, n° 4 : 754-756. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.174.0748>

ALBERT Jean-Pierre, 2011, « Don, échange, argent. Quelques réflexions à partir de l'Essai sur le don de Marcel Mauss », *Empan*, vol. 82, n° 2 : 14-19. En ligne : <https://doi.org/10.3917/empa.082.0014>

ALBERT-LLORCA Marlène, 1995, « Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », *L'Homme*, vol. 35, n° 133 : 99-122. En ligne : <https://doi.org/10.3406/hom.1995.369880>

———, 1997, « L'instant et l'éternité », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 29 : 69-82. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3230>

ALBERT-LLORCA Marlène et BLANC Dominique, 2001, « Faut-il brûler Anachronisme ? Souci historien et déni de l'histoire dans les rites festifs », in Alban Bensa et Daniel Fabre (dir.), *Une histoire à soi : Figurations du passé et localités*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 87-102. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmsh.2946>

ALEVÊQUE Guillaume et CHANDIVERT Arnaud, 2023, « La culture comme valeur morale et politique », in *La moralisation de la culture : éthiques et politiques des appartenances et différences*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 9-32.

ALPHANDÉRY Pierre et BERGUES Martine, 2004, « Territoires en questions : pratiques des lieux, usages d'un mot », *Ethnologie française*, vol. 34, n° 1 : 5-12. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.041.0005>

AMEUR Souad, 2013, *Ecriture féminine : images et portraits croisés de femmes*, Thèse de doctorat, Université Paris-Est.

ANGÉ Olivia et BERLINER David, 2015, « Pourquoi la nostalgie ? », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 65 : 4-11. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.15801>

ANSTETT Élisabeth et GÉLARD Marie-Luce (dir.), 2012, « Introduction : Le genre et ses objets », in *Les objets ont-ils un genre ?*, Paris, Armand Colin : 9-14. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arco.gela.2012.01.0009>

APPADURAI Arjun (dir.), 2020 [1986], *La vie sociale des choses : les marchandises dans une perspective culturelle*, trad. Nadège Traoré-Dulot, Dijon, les Presses du réel.

APPÉRÉ Sandrine, 2009, « La coiffe chikolodenn en Finistère : de la présentation d'un objet de mémoire à la remémoration d'un objet vécu », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 509-517.

ASHMORE Sonia, 2012, *Muslin*, London, V&A Pub.

ASSIER-ANDRIEU Louis, 1987, « Maison de mémoire », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 9 : 10-33. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3183>

AUGÉ Marc, 1994, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier.
———, 2001 [1998], *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages.

AUSLANDER Leora et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, 2000, « Le genre de la nation et le genre de l'État », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 12. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.161>

AVANZA Martina et LAFERTÉ Gilles, 2005, « Dépasser la « construction des identités » ? Identification, image sociale, appartenance », *Genèses*, vol. 61, n° 4 : 134-152. En ligne : <https://doi.org/10.3917/gen.061.0134>

AVRANE Patrick, 2022, *Hériter : une histoire de famille*, Paris, Presses universitaires de France.

BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André, 2010 [1994], *La notion de patrimoine*, Paris, Levi.

BABOULÈNE-MIELLOU Natacha, 2016, *Le créateur et sa créature : le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Toulouse, Presses universitaires du Midi.

BABOULÈNE-MIELLOU Natacha et TEBOUL Jeanne, 2015, « Rêver ses filles. « Bien grandir » dans les milieux favorisés », *Ethnologie française*, vol. 45, n° 4 : 693-704. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.154.0693>

BAJARD Flora, 2013, « Enquêter en milieu familial. Comment jouer du rapport de filiation avec le terrain ? », *Genèses*, vol. 90, n° 1 : 7-24. En ligne : <https://doi.org/10.3917/gen.090.0007>

BALLERINO COHEN Colleen, WILK Richard R., et STOELTJE Beverly, 1996, « Beauty queens on the global stage », in Colleen Ballerino-Cohen, Richard Wilk et Beverly Stoeltje (dir.), *Beauty queens on the global stage : gender, contests, and power*, New York, Routledge : 1-11.

BALLEYS Claire, 2017, « L'incontrôlable besoin de contrôle », *Genre, sexualité & société*, n° 17. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gss.3958>

BARD Christine, 2019, « Faire et défaire les marges vestimentaires du genre », in Christine Bard et Frédérique Le Nan (dir.), *Dire le genre : avec les mots, avec le corps*, Paris, CNRS : 171-196. ———, 2021 [1998], *Les garçonnnes : mode et fantasmes des années folles*, Paris, Autrement.

BARRAS Marie, 2021, *À bout de souffle pour une taille de guêpe*. URL : <https://www.mahmah.ch/voir-et-en-parler/articles/articles-blog/bout-de-souffle-pour-une-taille-de-guepe>.

BARRÈRE Christian et SANTAGATA Walter, 2005, *La mode. Une économie de la créativité et du patrimoine, à l'heure du marché*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS. En ligne : <https://doi.org/10.3917/deps.barr.2005.01>

BARTHELEMY Tiphaine et ISTASSE Manon, 2022, « Du patrimoine matériel au patrimoine culturel immatériel en Picardie : les ratés d'un "bottom/up" ? », *Ethnologie française*, vol. 52, n° 3 : 525-541. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.223.0525>

BARTHES Roland, 1953, « Visages et figures », *Esprit (1940-)*, n° 204 (7) : 1-11. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/24253318>

———, 1967, *Système de la mode*, Paris, Seuil.

———, 1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil. Format ePub

———, 2014 [1957], *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHOLEYNS Gil, 2010, « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2010-3 : 47-60. En ligne : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1808>

———, 2011, « Introduction : Faire de l'anthropologie esthétique », *Civilisations*, vol. 59, n° 2 : 9-148. En ligne : <https://doi.org/10.4000/civilisations.2567>

———, 2015, « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 65 : 12-33. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.15803>

BASSET Karine et BAUSSANT Michèle, 2018, « Utopie, nostalgie : approches croisées », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n° 22. En ligne : <http://journals-openedition.org/cm/3023>

BAUER Bojana, 2009, « Le corps entre profondeur et surface. Dance #1/Driftworks d'Eszter Salamon », *Repères, cahier de danse*, vol. 24, n° 2 : 25-26. En ligne : <https://doi.org/10.3917/reper.024.0025>

BAUSSANT Michèle, 2007, « Penser les mémoires », *Ethnologie française*, vol. 37, n° 3 : 389-394. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.073.0389>

BEAUVALET-BOUTOUYRIE Scarlett et BERTHIAUD Emmanuelle, 2016, *Le Rose et le Bleu. La fabrique du féminin et du masculin. Cinq siècles d'histoire*, Paris, Belin.

DE BEAUVOIR Simone, 1949, *Le deuxième sexe. 2 : Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard.

BECK Robert, 2009, « La promenade urbaine au XIXe siècle », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest. Anjou. Maine. Poitou-Charente. Touraine*, n° 116-2 : 165-190. En ligne : <https://doi.org/10.4000/abpo.116>

BECKER Howard S. et STRAUSS Anselm L., 1956, « Careers, Personality, and Adult Socialization », *American Journal of Sociology*, vol. 62, n° 3 : 253-263. En ligne : <https://doi.org/10.1086/222002>

BECKER Howard S., 2020 [1963], *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié. Format ePub

BÉLIARD Aude et EIDELIMAN Jean-Sébastien, 2008, « Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », in Alban Bensa et Didier Fassin (dir.), *Les politiques de l'enquête*, Paris, La Découverte : 123-141.

BENJAMIN Walter, 2009 [1928], *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.

BENSA Alban, 2001, « Fièvres d'histoire dans la France contemporaine », in Alban Bensa et Daniel Fabre (dir.), *Une histoire à soi : Figurations du passé et localités*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 1-12. En ligne : <https://doi.org/0.4000/books.editionsmsmh.2946>

BERJOAN Nicolas, 2011, « L'idée latine du Félibrige : Enjeux, boires et déboires d'une politique étrangère régionaliste (1870-1890) », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 42 : 121-136. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rh19.4110>

BERLINER David, 2010a, « Anthropologie et transmission », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 55 : 4-19. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.14035>

———, 2010b, « Perdre l'esprit du lieu », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 55 : 90-105. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.14077>

———, 2011, « Luang Prabang, sanctuaire Unesco et paradis gay », *Genre, sexualité & société*, n° 5. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gss.1888>

———, 2013, « Nostalgie et patrimoine : Une esquisse de typologie », in Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 393-409.

———, 2018, *Perdre sa culture*, Bruxelles, Zones sensibles.

- BETTINI Maurizio, 2017, *Contre les racines*, trad. Pierre Vesperini, Paris, Flammarion.
- BEVILACQUA Salvatore, 2015, « L'impensé du genre dans la patrimonialisation du régime méditerranéen », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 140-141 : 51-71. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.6026>
- BIÈRE Delphine et SAPIENZA Valentina, 2021, « Travailler sur l'apprentissage artistique : enjeu et défi », in Marc Gil et Pauline Prevost-Marcilhacy (dir.), *Apprentissage, travail et création : Lieux, communautés, réseaux, transmissions familiales*, Lille, Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.irhis.6677>
- BLANC Odile, 2001, « Histoire du costume : quelques observations méthodologiques », *Histoire de l'art*, vol. 48, n° 1 : 153-167.
———, 2009, *Vivre habillé*, Paris, Klincksieck.
- BLIDON Marianne, 2008, « La casuistique du baiser. L'espace public, un espace hétéronormatif », *EchoGéo*, n° 5. En ligne : <https://doi.org/10.4000/echogeo.5383>
- BÖHMISCH Susanne, 2015, « Pour une approche genrée du mensonge », *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 68, n° 68 : 149-163. En ligne : <https://doi.org/10.4000/ceg.1507>
- BONDAZ Julien, ISNART Cyril et LEBLON Anaïs, 2012, « Au-delà du consensus patrimonial : Résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, vol. 61, n° 1 : 9-21. En ligne : <https://doi.org/10.4000/civilisations.3113>
- BONHOMME Julien, 2009, « Alerte aux voleurs de sexe ! Anthropologie pragmatique d'une rumeur africaine », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 5, n° 1 : 115-138. En ligne : <https://doi.org/10.3917/cas.005.0115>
———, 2019, « Fausses rumeurs ? », *Monde commun*, vol. 2, n° 1 : 162-179. En ligne : <https://doi.org/10.3917/moco.002.0162>
- BONNOT Thierry, 2002, *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.4118>
———, 2006, « Qu'est-ce qu'un objet précieux ? Au sujet d'un roman de Louise de Vilmorin », *Ethnologie française*, vol. 36, n° 4 : 723-733. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.064.0723>
- BOQUET Damien et LETT Didier, 2018, « Les émotions à l'épreuve du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 47, n° 1 : 7-22. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.13961>
- BORDIGONI Marc, 2002, « Le "pèlerinage des Gitans", entre foi, tradition et tourisme », *Ethnologie française*, vol. 32, n° 3 : 489-501. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.023.0489>
- BORTOLOTTI Chiara, 2011, « Introduction. Le trouble du patrimoine culturel immatériel », in *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 21-43. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3552>

———, 2020, « Le patrimoine immatériel et le tabou de l'authenticité : de la pérennisation à la durabilité », in Julia Csergo, Christian Hottin et Pierre Schmit (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.16377>

BOUR Chloé, 2022, *S'appropriier le patrimoine culturel immatériel selon l'Unesco : enjeux professionnels et pratiques de participation : étude en Normandie et Bretagne*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2.

BOURDIEU Pierre, 1986, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 62-63 : 69-72.

———, 2016 [1979], *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit. Format ePub

BOURGEOIS Étienne, 2018, *Le désir d'apprendre : formation et construction du sujet*, Paris, Presses universitaires de France. Format ePub

BOUSSARD Valérie, 2021, « Je » de société. *Sociologie de l'identité individuelle*, Paris, Armand Colin.

BOUTILLIER Sophie et UZUNIDIS Dimitri, 2013, « Entrepreneurs historiques de l'industrie du luxe et innovation permanente », *Innovations*, vol. 41, n° 2 : 91-115. En ligne : <https://doi.org/10.3917/inno.041.0091>

BOZON Michel et RENNES Juliette, 2015, « Histoire des normes sexuelles : l'emprise de l'âge et du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 42, n° 2 : 7-23. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.12823>

BRAIZAZ Marion, 2016, *L'esthétique de soi : individu(s), corporéité(s) et apparence(s) genrée(s)*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité.

BRIL Jacques, 1984, *Origines et symbolisme des productions textiles: de la toile et du fil*, Paris, Clancier-Guéraud.

BROGOWSKI Leszek, 2016, « “À force de voir et de comparer”. Arthur Batut face au scandale de la photographie composite », in Joseph Delaplace et Joël Laurent (dir.), *Défier la décence : Crise du sens et nouveaux visages du scandale dans l'art*, Arras, Artois Presses Université : 201-227. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.apu.11068>

BROMBERGER Christian, 1996, « Ethnologie, patrimoine, identités : Y a-t-il une spécificité de la situation française ? », in Daniel Fabre (dir.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 9-23. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3906>

———, 2009, « L'ethnologie de la France du Front populaire à la Libération : entre continuités et ruptures », in Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe et Régis Meyran, *Du folklore à*

l'ethnologie, Paris, Maison des sciences de l'homme : 1-10. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmssh.10061>

BROMBERGER Christian et CHEVALLIER Denis (dir.), 1999, *Carrières d'objets : Innovations et relances*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmssh.4044>

BROMBERGER Christian et MAHIEDDIN Emir, 2016, « Penser l'exception », *Ethnologie française*, vol. 46, n° 3 : 389-394. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.163.0389>

BRUBAKER Rogers, 2001, « Au-delà de l'« identité » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 139, n° 4 : 66-85. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arss.139.0066>

BRUNA Denis et DEMEY Chloé, 2018, *Histoire des modes et du vêtement : du Moyen âge au XXI^e siècle*, Paris, Textuel.

BÜHLER Nolwenn, HERTZ Ellen et SCHULZE Marion, 2022, « Ethnographier en féministe : l'art des conséquences », *ethnographiques.org*, n° 44. En ligne : https://www.ethnographiques.org/2022/Schulze_Bulher_Hertz

BUOB Baptiste, 2013, « De l'adresse. Remarques sur l'esthétique des gestes du luthier », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 17 : 70-93. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2610>

BUTLER Judith, 2005, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Paris, Amsterdam.

———, 2006 [1990], *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.

CAILLÉ Alain, 2005 [1994], *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.caill.2005.01.0015>

CANDAU Joël, 2005, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin.

CARPIGO Eva et PRADO Helena, 2023, « Pratiques esthétiques : tisser des liens grâce au soin de l'apparence », *Ethnologie française*, vol. 53, n° 3 : 389-401. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.233.0389>

CARRIER Cécile, 2005, « Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles », *Revue archéologique de Narbonnaise*, vol. 38, n° 1 : 365-396.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie et DOUSSET-SEIDEN Christine, 2012, « Genre, normes et langages du costume », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 36 : 7-18. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.10714>

DE CERTEAU Michel, 1990 [1980], *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard.

CHAMBERLAND Line, 1996, *Mémoires lesbiennes : le lesbianisme à Montréal entre 1950 et 1972*, Montréal, Remue-ménage.

CHANDIVERT Arnauld et SAGNES Sylvie, 2016, « Promouvoir la localité à l'heure de la globalisation », *Ethnologie française*, vol. 46, n° 4 : 611-622. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.164.0611>

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne et HERTZ Ellen, 2012, « Introduction : le “patrimoine” a-t-il fait son temps ? » *ethnographiques.org*, Numéro 24 - juillet 2012. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2012/Hertz-Chappaz-Wirthner>

CHARLES-ROUX Jules, 1909, *Le costume en Provence*, Paris, Bibliothèque régionaliste.

CHEVALLIER Denis et CHIVA Isac, 1996, « L'introuvable objet de la transmission », in *Savoir faire et pouvoir transmettre : Transmission et apprentissage des savoir-faire et des techniques*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 1-11. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3825>

CHOAY Françoise, 2009, « Le concept d'authenticité en question », *La Couleur des idées* : 255-285.

CHOLLET Mona, 2012, *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris, Zones.

CHRISTOPHE Jacqueline, BOËLL Denis-Michel, MEYRAN Régis, COLARDELLE Michel, CHIVA Isac et BROMBERGER Christian, 2009, *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.10050>

CIAMBELLI Patrizia, 1996, « La boucle et la marque », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 27 : 115-130. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3389>

———, 2002, *Bijoux à secrets*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

———, 2012, « Colliers de perles. Transmission, circulation, mémoire du féminin », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 59 : 78-95. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.6554>

CIARCIA Gaetano, 2006, *La perte durable. Étude sur la notion de « patrimoine immatériel »*, Lahic / Ministère de la culture.

———, (dir.), 2011, *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Montpellier, Karthala; Maison des sciences de l'homme Mondes.

CIXOUS Hélène, 2024, *Le rire de la Méduse : manifeste de 1975*, Paris, Gallimard. Format ePub

CLAIR Isabelle, 2007, « La division genrée de l'expérience amoureuse. Enquête dans des cités d'habitat social », *Sociétés & Représentations*, vol. 24, n° 2 : 145-160. En ligne : <https://doi.org/10.3917/sr.024.0145>

———, 2012, « Le pédé, la pute et l'ordre hétérosexuel », *Agora débats/jeunesses*, vol. 60, n° 1 : 67-78. En ligne : <https://doi.org/10.3917/agora.060.0067>.

———, 2016, « Faire du terrain en féministe », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 213, n° 3 : 66-83. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arss.213.0066>

———, 2022, « Genre », in Didier Fassin (dir.), *La société qui vient*, Paris, Seuil : 776-791.

COBBI Jane, 2006, « Le “pays de la main”. Waza ou le savoir-faire au Japon », *Cahiers d'anthropologie sociale*, vol. 1, n° 1 : 111-120. En ligne : <https://doi.org/10.3917/cas.001.0111>

COCHENNEC Morgan, 2004, « Le soin des apparences », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 154, n° 4 : 80-91. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arss.154.0080>

CONNELL Raewyn W. et MESSERSCHMIDT James W., 2015, « Faut-il repenser le concept de masculinité hégémonique ? », trad. coordonnée par Élodie Béthoux et Caroline Vincensini, *Terrains & travaux*, vol. 27, n° 2 : 151-192. En ligne : <https://doi.org/10.3917/tt.027.0151>

Le COQ Sophie, LÉONARD Julie, DARTIGUENAVE Jean-Yves, QUIMBERT Charles et QUENTEL Jean-Claude, 2019, « Patrimoine et transmission », *Tétralogiques*, n° 24 : 167-193.

CÔTÉ Denyse, LOUARGANT Sophie et PARÉ Sylvie, 2020, « Les villes et les territoires face au genre : état des lieux », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 64, n° 181-182 : 3-6. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1090215ar>

COUCHARD Françoise, 2004, *Le fantasme de séduction dans la culture musulmane*, Paris, Presses Universitaires de France.

COUSIN Saskia, 2003, *L'identité au miroir du tourisme. Usages et enjeux des politiques de tourisme culturel*, Thèse de doctorat, EHESS-Paris.

COUVRY Camille, 2020, « Le travail corporel dans le contexte des élections de Miss », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, n° 51-2 : 11-35. En ligne : <https://doi.org/10.4000/ras.4153>

COUVRY Camille et BRAIZAZ Marion, 2019, « Optimiser sa beauté, s'approprier esthétiquement son corps : succès et échecs au sein des élections de Miss », *Ethnologie française*, vol. 49, n° 4 : 687-700. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.194.0687>.

CRAVATTE Céline, 2009, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines*, vol. 49, n° 193-194 : 603-619. En ligne : <https://doi.org/10.4000/etudesaficaines.18852>

CRAWFORD Matthew B., 2016, *Éloge du carburateur : essai sur le sens et la valeur du travail*, trad. Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte.

CREISSELS Anne, 2017, « Que font les femmes dans le temple des muses ? », *Repères, cahier de danse*, vol. 3839, n° 1 : 27-30. En ligne : <https://doi.org/10.3917/reper.038.0027>.

———, 2021 [2016], « Mythe/métamorphose », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte : 468-478.

CUISENIER Jean et SEGALIN Martine, 1993 [1986], *Ethnologie de la France*, Paris, Presses universitaires de France.

D'ANTUONO Emilia, 2007, « “Désenchantement” du corps féminin et “sacralité” de la vie », *Noesis*, n° 12 : 265-277. En ligne : <https://doi.org/10.4000/noesis.1393>

DARMON Muriel, 2008, « La notion de carrière : un instrument interactionniste d'objectivation », *Politix*, vol. 82, n° 2 : 149-167. En ligne : <https://doi.org/10.3917/pox.082.0149>

DASSIÉ Véronique, 2009, « Les fils de l'intimité », *Ethnologie française*, vol. 39, n° 1 : 133-140. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.091.0133>

———, 2010, *Objets d'affection : une ethnologie de l'intime*, THS, Paris.

DAVALLON Jean, 2015, « Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », in Vera Dodebei et Cécile Tardy (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, Marseille, OpenEdition Press. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.oep.444>

———, 2016, « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, n° 99 : 15-29. En ligne : <https://doi.org/10.4000/sds.5257>

———, 2022, « Traduire un processus social en patrimoine immatériel », *Communication & langages*, vol. 211, n° 1 : 31-51. En ligne : <https://doi.org/10.3917/comla1.211.0031>

DAVIS Kathy, 1997, « Cosmetic Surgery as Feminist Utopia? », *European Journal of Women's Studies*, vol. 4, n° 1 : 23-37. En ligne : <https://doi.org/10.1177/135050689700400103>

———, 2016, « Bared breasts and body politics », *European Journal of Women's Studies*, vol. 23, n° 3 : 233-236. En ligne : <https://doi.org/10.1177/1350506816650860>

DEBARBIEUX Bernard et HERTZ Ellen, 2020, « La patrimonialisation en quête de ses échelles », *L'Espace géographique*, vol. 49, n° 4 : 289-302. En ligne : <https://doi.org/10.3917/eg.494.0289>

DEBARBIEUX Bernard et MUNZ Hervé Antoine, 2019, « Scaling heritage. The construction of scales in the submission process of alpinism to UNESCO's intangible cultural heritage list », *International Journal of Heritage Studies*, vol. 25, n° 12 : 1248-1262. En ligne : <https://doi.org/10.1080/13527258.2019.1590445>

DEBARY Octave et TELLIER Arnaud, 2004, « Objets de peu. Les marchés à réderies dans la Somme », *L'Homme*, n° 170 : 117-137. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.24802>

DECOTTIGNIES-RENARD Lisa, 2020, *L'art de tisser des liens chez les Māori de Nouvelle-Zélande Aotearoa : analyse des relations entre les Māori et leurs ancêtres par l'intermédiaire*

des manteaux māori (kākahu) en qualité de trésors ancestraux (taonga), Thèse de doctorat, Université de Strasbourg.

DELOUSTAL Laetitia, 2016, « Figurer la féminité. Narration ou revendication ? », *Rives méditerranéennes*, n° 52 : 85-104. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rives.4997>

DETIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, 1969, « La métis du renard et du poulpe », *Revue des Études Grecques*, vol. 82, n° 391/393 : 291-317.

———, 1999 [1974], *Les ruses de l'intelligence : la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion.

DÉTREZ Christine, 2002, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil.

DÉVOLUY Pierre, 2010 [1941], *Mistral et la rédemption d'une langue*, C.I.E.L. d'OcBerre l'Etang.

DODMAN Thomas, 2022, *Nostalgie : histoire d'une émotion mortelle*, Paris, Seuil. Format ePub

DOSSETTO Danièle, 1995, « Une Aire vestimentaire autour d'Arles-sur-Rhône : limites, césures, remembrement », rapport rendu à la mission du Patrimoine ethnologique du ministère de la Culture.

———, 2000, « Une muséologie volontariste en Provence : la galerie du costume au Museon arlaten (Arles) à l'épreuve de l'enquête ethnologique », *Material Culture Review*, vol. 51, n° 1 : 26-42.

———, 2001a, « L'aire du vêtement arlésien ou comment le volontarisme refaçonne l'espace culturel », in Christian Bromberger et Alain Morel (dir.), *Limites floues, frontières vives : Des variations culturelles en France et en Europe*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 111-136. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.2914>

———, 2001b, « En "Arlésienne" ou "le voile islamique" à l'envers ? », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 36 : 143-158. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.1270>

———, 2003, « La région en signes. Localisme en Provence et en Italie provençalophone », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 3 : 399-408. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.033.0399>.

———, 2008, « Savoirs sous influences : deux costumes provençaux (1937-1943) », *Ethnologie française*, vol. 38, n° 1 : 139-149. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.081.0139>.

———, 2010, « Jeunes filles en concours. Comparaisons autour de reines d'Arles (1930-2005) », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, vol. 131, n° 4 : 145-159.

DOUBLIER Alice, 2017, *La texture du monde : apprendre la céramique dans une université d'art de Kyōto*, Thèse de doctorat, Université Paris Nanterre, Paris.

DOUSSET Christine, 2009, « Femmes et héritage en France au XVIIe siècle », *Dix-septième siècle*, vol. 244, n° 3 : 477-491. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dss.093.0477>

DUBOIS Arnaud et ROSSELIN-BAREILLE Céline, 2022, « Introduction. À qui appartiennent gestes et savoir-faire ? Productions, circulations, transformations », *Ethnologie française*, vol. 52, n° 1 : 5-17. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.221.0005>

DUFLOS-PRIOU Marie-Thérèse, 1989, « Un exemple d'apparence complexe : Anne Rohart, mannequin de Haute-Couture », *Ethnologie française*, vol. 19, n° 2 : 118-122. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40989108>

DUMOUCHEL Daniel, 2014, « Changement d'ethos : l'émergence du concept esthétique d'authenticité », *Noesis*, n° 22-23 : 15-27. En ligne : <https://doi.org/10.4000/noesis.1882>

DURET Evelyne, 1993, « Les charrettes festives en Provence rhodanienne. Variations d'un rite et de son espace de référence du XVIIIe au XXe siècle », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, vol. 21, n° 1 : 35-61.

FABRE Daniel, 1994, « "Ethnologie et patrimoine en Europe". Conclusions et perspectives du colloque de Tours », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 22 : 145-150. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3095>

———, 2001, « L'Histoire a changé de lieux », in Alban Bensa (dir.), *Une histoire à soi : Figurations du passé et localités*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 13-41. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.2952>

———, 2013, « Le patrimoine porté par l'émotion », in Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 13-98. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3585>

———, 2014, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 20 : 4-21. En ligne : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2820>

———, 2019, *L'invisible initiation*, Paris, EHESS.

DURU-BELLAT Marie, 2017, *La Tyrannie du genre*, Paris, Presses de Sciences Po. En ligne : <https://doi.org/10.3917/scpo.bella.2017.01>

FAIVRE Isabelle, 1976, « Autoplastie de l'apparence ou enquête sur la chirurgie esthétique », *Ethnologie française*, vol. 6, n° 3/4 : 233-248. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40988381>

FANTIN Emmanuelle, FÉVRY Sébastien et NIEMEYER Katharina, 2021, « Les expériences de la nostalgie », in *Nostalgies contemporaines : médias, cultures et technologies*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion : 11-19.

FAURE Muriel, 1999, « Un produit agricole « affiné » en objet culturel », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 33 : 81-92. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.2703>

FAUVEL Aude, 2013, « Cerveaux fous et sexes faibles (Grande-Bretagne, 1860-1900) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 37, n° 1 : 41-64. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.10972>

- FAYOLLE Azélie, 2023, *Des femmes et du style : pour un feminist gaze*, Paris, Divergences.
- FEDERICI Silvia, 2020, *Par-delà les frontières du corps : repenser, refaire et revendiquer le corps dans le capitalisme tardif*, Paris, Divergences.
- FERNANDEZ Antoine, 2011, « Le livre comme catalyseur de l'activité patrimonialiste : de l'invention littéraire de la Provence au XIXe siècle », *Culture & Musées*, vol. 17, n° 1 : 151-167.
- FESCHET Valérie et ISNART Cyril, 2013, « Introduction : Reconstruire le pays perdu », *Ethnologie française*, vol. 43, n° 1 : 5-9. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.131.0005>
- FINE Agnès, 1984, « A propos du trousseau : une culture féminine ? », in Michelle Perrot (dir.) *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Paris, Rivages : 155-188.
- , 1994, *Parrains, marraines : la parenté spirituelle en Europe*, Paris, Fayard.
- , 2000, « Écritures féminines et rites de passage », *Communications*, vol. 70, n°1 : 121-142
- , 2002, « Histoire des femmes et anthropologie des sexes. Poursuite du débat ouvert en 1986 », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 16 : 145-166. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.178>
- FINE Agnès et GROPPi Angela, 1998, « Femmes, dot et patrimoine », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 7. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.342>
- FINE Agnès et MARTIAL Agnès, 2010, « Vers une naturalisation de la filiation ? », *Genèses*, vol. 78, n° 1 : 121-134. En ligne : <https://doi.org/10.3917/gen.078.0121>
- FOUCAULT Michel, 1990, « Qu'est-ce que la critique ? » Conférence du 27 mai 1978 devant la Société française de philosophie, *Bulletin de la société française de philosophie* 2.
- , 2008, *Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*, Paris, EHESS, Gallimard, Seuil.
- , 2009 [1966], *Le corps utopique*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes.
- , 2017, *Dire vrai sur soi-même : conférences prononcées à l'Université Victoria de Toronto, 1982*, Paris, Vrin.
- FOURNIER Laurent-Sébastien, 2006, « Le discours régionaliste en Provence (France). Un mode paradoxal de légitimation du politique », *Journal des anthropologues*, n° 104-105 : 247-264. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.548>
- , 2011, « La Tarasque métamorphosée », in Chiara Bortolotto (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel : Enjeux d'une nouvelle catégorie*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 149-166. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3565>
- FOURNIER-CARRIÉ Raymond, 1984, « Beloio e daururo. Notes sur le bijou d'Arles », *Bulletin des Amis du Viel Arles*, n° 1 "Notes sur le bijou d'Arles" : 3-59.

DE FOURVIÈRES Xavier, 2000, *Lou Pichot tresor : dictionnaire provençal - français, français - provençal*, Bordeaux, Aubéron.

FRAÏSSÉ Christèle, 2014, « Les figures d'un "père-mère" : Analyse de commentaires d'internautes sur l'homme enceint », in Laurence Hérault (dir.), *La parenté transgenre*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence : 15-26. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pup.28290>

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, 2021, *Un corps à soi*, Paris, Seuil.

GAILLARD Édith, 2021, « Les femmes Gilets jaunes : un écologisme des pauvres ? », *Écologie & politique*, vol. 62, n° 1 : 83-96. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-ecologie-et-politique-2021-1-page-83?lang=fr>.

GEERTZ Clifford, 2009 [1973], *The interpretation of cultures : selected essays*, New York, Basic Books.

GELL Alfred, 2009 [1998], *L'art et ses agents : une théorie anthropologique*, trad. Olivier Renaut et Sophie Renaut, Dijon, les Presses du réel.

———, 2020 [1986], « Des nouveaux venus dans le monde des biens : la consommation chez les Muria Gond », in *La vie sociale des choses. Les marchandises dans une perspective culturelle*, trad. Nadège Dulot, Dijon, les Presses du réel : 143-176.

PORQUERES I GENÉ Enric, 2012, « Parenté et dynamiques identitaires », *Annuaire de l'EHESS. Comptes rendus des cours et conférences* : 364-365. En ligne : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/21197>

GENETTE Gérard, 1994, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Seuil.

GHERCHANOC Florence, 2012, « Beauté, ordre et désordre vestimentaires féminins en Grèce ancienne », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 36, n° 2 : 19-42. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.10717>

GHIGI Rossella, 2004, « Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite », *Travail, genre et sociétés*, vol. 12, n° 2 : 55-75. En ligne : <https://doi.org/10.3917/tgs.012.0055>

———, 2021 [2016], « Beauté », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte : 77-86.

GIDDENS Anthony, 1991, *Modernity and self-identity : self and society in the late modern age*, Cambridge, Polity press.

GIL Michèle, 2006, *Costume en Provence : l'Arlésienne et la mode parisienne du XVIIIe siècle à nos jours*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe.

GIRARD René, 2007, *Géométries du désir*, trad. Mark R. Anspach et Myriam Dennehy, Paris, L'Herne. Format ePub

GIRAUD Anne-Sophie, 2014, « Le corps embryonnaire et fœtal dans une approche relationnelle », *Recherches familiales*, vol. 11, n° 1 : 9-17. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rf.011.0009>

GIVRE Olivier, 2012, « Savoirs et pouvoirs, stratégies et tactiques », *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, n° 61-1 : 103-120. En ligne : <https://doi.org/10.4000/civilisations.3150>

GLEVAREC Hervé et SAEZ Guy, 2002, *Le patrimoine saisi par les associations*, Paris, Ministère de la Culture - DEPS. En ligne : <https://doi.org/10.3917/deps.lev.2018.01>

GOBIN Emma, HAMBERGER Klaus et HOUSEMAN Michael, 2021, « Expériences initiatiques du genre », *L'Homme*, n° 239-240 : 5-24. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.40895>

GOFFMAN Erving, 2002, *L'arrangement des sexes*, Trad. Hervé Maury, Paris, La Dispute.

GOODMAN Nelson, 1968, *Languages of Art : An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill.

GOSSELAIN Olivier P., 2012, « 5. D'une histoire à l'autre. Retour sur une théorie des liens entre langues et techniques en Afrique », in Nathan Schlanger et Anne-Christine Taylor (dir.), *La préhistoire des autres*, Paris, La Découverte : 83-98. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.schla.2012.01.0083>

GOTMAN Anne, 1988, *Hériter*, Paris, Presses Universitaires de France.

———, 2016, *L'identité au scalpel : la chirurgie esthétique et l'individu moderne*, Montréal, Québec, Liber.

GRAU François-Marie, 2007 [1999], *Histoire du costume*, « Que sais-je ? », Paris, Presses Universitaires de France. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.grau.2007>

GREIMAS Algirdas Julien, 2000, *La mode en 1830. Langage et société : écrits de jeunesse*, Paris, Presses Universitaires de France. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.grei.2000.01>

GUEUSQUIN Marie-France, 2000, *La Provence arlésienne : traditions et avatars*, Arles, Paris, Actes Sud ; Réunion des musées nationaux.

———, 2004, « La statue et le géant », *Ethnologie française*, vol. 34, n° 2 : 329-342. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.042.0329>

GUILLON Jean-Marie, 2003, « L'affirmation régionale en Pays d'oc des années quarante », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 3 : 425-433. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.033.0425>

GUYONNET Marie-Hélène, 2003, « Une Provence "éternelle" : les musées félibréens », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 3 : 391-397. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.033.0391>

———, 2009, « La folklorisation félibréenne de la Provence : l'exemple de Marcel Joannon, dit Marcel Provence », in Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe et Régis Meyran (dir.),

Du folklore à l'ethnologie, Paris, Maison des sciences de l'homme : 137-144. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.10081>

HABIB Claude, 2020, « Le sourire de la crémère : sur la galanterie française », in Yves Charles Zarka (dir.), *La France en récits*, Presses Universitaires de France : 103-112. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.zarka.2020.01.0103>

HALBWACHS Maurice, 1997 [1950], *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.

HALLOY Arnaud, 2010, « « Chez nous, le sang règne ! » », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 55 : 40-53. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.14049>

HAN Byung-Chul, 2016, *Le parfum du temps : essai philosophique sur l'art de s'attarder*, Belval, Circé.

HARTOG François, 2015 [2003], *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.

HEINICH Nathalie, 2014, « Authenticité et modernité », *Noesis*, n° 22-23 : 43-56. En ligne : <https://doi.org/10.4000/noesis.1885>

HEPP Noémi, 1997 [1993], « La galanterie », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. III Les France*, Paris, Gallimard : 3677-3710.

HÉRITIER Françoise, 2002, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob.

HERSCHBERG PIERROT Anne, 2009, « Lexique d'auteur et miroir encyclopédique », *Recherches & Travaux*, n° 75 : 21-34. En ligne : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.370>

HERTZ Ellen, 2002, « Le matrimoine », in Marc-Olivier Gonseth (dir.), *Le musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel : 153-168.

———, 2011, « On ne naît pas “femme cuisinière” on le devient : genre et transmission culturelle à l'UNESCO », in Nicolas Adell et Yves Pourcher (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s) ? autour du patrimoine culturel immatériel*, Paris, M. Houdiard : 223-238.

———, 2015, « Bottoms, Genuine and Spurious », in Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto et Markus Tauschek (dir.), *Between Imagined Communities of Practice : Participation, Territory and the Making of Heritage*, Göttingen, Göttingen University Press : 25-57. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.gup.210>.

HERTZ Ellen, GRAEZER BIDEAU Florence, LEIMGRUBER Walter et MUNZ Hervé, 2018, *Politiques de la tradition : le patrimoine culturel immatériel*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

HERTZ Robert, 2014, « La Prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse », in Cyril Isnart et Philippe Steiner (dir.), *Œuvres publiées*, Paris, Classiques Garnier : 125-151.

HERZFELD Michael, 1985, *The poetics of manhood : contest and identity in a Cretan mountain village*, Princeton (N. J.), Princeton University Press.

———, 2007, *L'intimité culturelle : poétique sociale de l'état nation*, Québec, Presses de l'Université Laval.

HIRSCH Marianne, 2014, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, n° 118 : 205-206. En ligne : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

HOBSBAWM Eric John et RANGER Terence Osborn, 1993, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

HOROWITZ Sarah, 2014, « Luxe, amour et transactions. La culture des bijoux sous l'Ancien Régime », *Sociétés & Représentations*, vol. 38, n° 2 : 123-142. En ligne : <https://doi.org/10.3917/sr.038.0123>

HOSKINS Janet, 1998, *Biographical objects : how things tell the stories of people's lives*, New York, Routledge.

———, 2006, « Agency, biography and objects », in Christopher Y. Tilley, Webb Keane, Susanne Kuechler, Michael Rowlands et Patricia Spyer (dir.), *Handbook of material culture*, London ; Los Angeles, SAGE : 74-84.

HOTTIN Christian, 2020, « Le patrimoine culturel immatériel en France en 2015 : Autour de trois questions lancinantes », in Julia Csergo et Pierre Schmit (dir.), *Le patrimoine culturel immatériel au seuil des sciences sociales*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.16057>

HOTTIN Christian et VOISENAT Claudie, 2016, *Le tournant patrimonial : mutations contemporaines des métiers du patrimoine*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://books.openedition.org/editionsmsmh/74516>.

HOUBRE Gabrielle, 1996, « Les jeunes filles au fil du temps », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.428>

HUGUES Everett C., 1958, *Men and their work*, New York, The Free Press of Glencoe.

HUYGHE François-Bernard, 2006, « Une technique de transmission : le secret », *Médium*, vol. 8, n° 3 : 80-92. En ligne : <https://doi.org/10.3917/mediu.008.0080>

INGOLD Tim, 2013, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Le Kremlin-Bicêtre, Zones sensibles diff. les Belles lettres.

———, 2017, *Faire : anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bellevaux, Éditions Dehors.

IRIGARAY Luce, 2016 [1977], *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit.

ISNART Cyril, 2012, « Les patrimonialisations ordinaires. Essai d'images ethnographiées », *ethnographiques.org*, n°24. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2012/Isnart>

JABLONKA Ivan, 2015, *Le corps des autres*, Paris, Raconter la vie-Seuil.

JACOB Christian (dir.), 2007, « Faire corps, faire lieu », in *Lieux de savoir*, Paris, Albin Michel : 17-40.

———, 2011, *Lieux de savoir. 2 : les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel.

———, 2020, « Ouverture. L'économie sociale de la circulation des savoirs : perspectives anthropologiques », in Patrick Pion et Nathan Schlanger, *Apprendre. Archéologie de la transmission des savoirs*. La Découverte, pp. 21-34. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.pion.2020.01.0021>

JANKÉLÉVITCH Vladimir, 2010 [1974] , *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.

JARRIGE François et TODD David, 2021, « Chapitre 3. Produire et consommer “à la française”. Circulations textiles et insertion dans le capitalisme mondial (1780-1930) », in Quentin Duluermoz (dir.), *D'ici et d'ailleurs*, Paris, La Découverte : 137-174. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.deluer.2021.01.0137>

JEWSIEWICKI Bogumił et LÉTOURNEAU Jocelyn, 1996, « Introduction », in Bogumil Jewsiewicki et Jocelyn Létourneau, *L'histoire en partage : usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan : 15-23.

JOANNIS Claudette, 2009, « La recreation du costume régional sur la scène au XIXe siècle », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 139-146. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.99686>

JORDANOVA, Ludmila J., 1980, « Natural facts : a historical perspective on science and sexuality », in Carol MacCormack et Marilyn Strathern (dir.), *Nature, culture and gender*, Cambridge, Cambridge University Press : 42-69.

JORION Paul et DELBOS Geneviève, 1990 [1984], *La transmission des savoirs*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.13647>

JOULIAN Frédéric, SHIMADA Masaki, TAKADA Akira et TIAN Xiaojie, 2021, « Waza on the Move ou l'art ineffable de l'apprentissage. Introduction », *Techniques & Culture*, vol. 76, n° 2 : 10-23. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.16160>

JULIEN Marie-Pierre et ROSSELIN Céline, 2003, « C'est en laquant qu'on devient laqueur. De l'efficacité du geste à l'action sur soi », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 40. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.1454>

———, 2005, *La culture matérielle*, Paris, La Découverte. En ligne : <https://doi.org/10.3917/dec.julie.2005.01>

KEANE Webb, 2005, « Signs Are Not the Garb of Meaning : On the Social Analysis of Material Things », in Daniel Miller (dir.), *Materiality*, Duke University Press : 182-205.

KIAN Azadeh, 2019, « La fabrique du genre des corps et des sexualités en Iran. Entre nationalisme et islamisme », in Lucia Direnberger et Azadeh Kian (dir.), *État-nation et fabrique du genre, des corps et des sexualités*, Aix-en-Provence : 21-47.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 2004, « Intangible heritage as metacultural production », *Museum International*, vol.56, n°1-2 : 52-65.

KNIBIEHLER Yvonne, 1996, « État des savoirs : Perspectives de recherche », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4 : 183-188. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.439>

———, 2012, *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob. En ligne : <https://doi.org/10.3917/oj.knibi.2012.01>

———, 2017 [2000], *Histoire des mères et de la maternité en Occident*, Paris, Que sais-je, Presses universitaires de France. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.knibi.2017.01>

KNIBIEHLER Yvonne, BERNOS Marcel, RAVOUX-RALLO Elisabeth et RICHARD Eliane (dir.), 1983, *De la pucelle à la minette : les jeunes filles de l'âge classique à nos jours*, Paris, Temps actuels.

KOPYTOFF Igor, 2020, « Pour une biographie culturelle des choses : la marchandisation en tant que processus », in Arjun Appadurai (dir.), *La vie sociale des choses : les marchandises dans une perspective culturelle*, Dijon, les Presses du réel : 89-122.

KURKDJIAN Sophie, 2017, « Être moderne, c'est être belle, jeune et mince. La nouvelle féminité des années 1920 à travers la rhétorique publicitaire de Vogue français », *Apparence(s)*, n° 7. En ligne : <https://doi.org/10.4000/apparences.1369>

KURKDJIAN Sophie et TINTURIER Sandrine, 2021, *Au cœur des maisons de coutures . Une histoire sociale des ouvrières de la mode (1880-1950)*, Paris, L'Atelier.

DE LA SOUDIÈRE Martin, 2010, *Poétique du village : rencontres en Margeride*, Paris, Stock.

LACROIX Christian, 2006, « À la poursuite de l'Arlésienne », in Michèle Gil, *Costume en Provence : l'Arlésienne et la mode parisienne du XVIIIe siècle à nos jours*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe : 6-7.

LAHIRE Bernard, 2001, « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances », in Thierry Blöss, *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Presses Universitaires de France : 9-25. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.bloss.2001.02.0009>

LANOË Catherine, 2021, « Vêtements et parures : des matériaux du politique », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol. 34, n° 3 : 11-23. En ligne : <https://doi.org/10.3917/parl2.034.0011>

LANTONNET Evelyne, 2014, « L’Imaginaire et son double : Les Métamorphoses de Vénus », *Présence d’André Malraux*, n° 11 : 192-218. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/44937930>

LAPLANTINE François, 2020, *Penser l’intime*, Paris, CNRS.

LAQUEUR Thomas, 1992 [1990], *La fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident*, trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard.

LARRÈRE Raphaël, 1991, « Enquête sur les singularités des lieux », in André Micoud, *Des Hauts-Lieux. La construction sociale de l’exemplarité*, Paris, CNRS Éditions : 33-52. En ligne : <https://doi.org/10.3917/cnrs.micou.1991.01.0033>

LATOUR Bruno, 2004, « Avertissement. Comment maintenir le secret de l’État », in Bruno Latour, *La fabrique du droit*, Paris, La Découverte : 7-9. En ligne : <https://droit.cairn.info/la-fabrique-du-droit--9782707144720-page-7?lang=fr>

LAURENT Pierre-Joseph, 2010, *Beautés imaginaires : anthropologie du corps et de la parenté*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

———, 2023, « Regard d’un anthropologue. La prise en considération de la beauté humaine dans les sociétés coutumières et dans les sociétés contemporaines », *Sociétés & Représentations*, vol. 56, n° 2 : 133-147. En ligne : <https://doi.org/10.3917/sr.056.0133>

LAVABRE Marie-Claire, 2000, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, n° 1 : 48-57. En ligne : <https://doi.org/10.3917/criti.p2000.7n1.0048>

———, 2020, « La mémoire collective comme métaphore », *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, n° 50-1 : 275-283. En ligne : <https://doi.org/10.4000/mcv.12894>

LE BRETON David, 2010, « D’une tyrannie de l’apparence : corps de femmes sous contrôle », in Michel Dion et Mariette Julien (dir.), *Éthique de la mode féminine*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France : 3-26. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.dion.2010.01.0003>

LE BRETON David, GOURINAT Valentine et KEFI Najoua, 2017, « Avant-propos », *Strathèse*, n° 6. En ligne : <https://www.ouvrir.fr/strathese/index.php?id=494>

LELEU Audrey, 2016, « Domestiquer le budget ouvrier. Les patrons des mines d’Anzin et de Lens face aux enjeux de l’éducation féminine », *Les Études Sociales*, vol. 164, n° 2 : 39-62. En ligne : <https://doi.org/10.3917/etsoc.164.0039>

LENCLUD Gérard, 1987, « La tradition n’est plus ce qu’elle était... », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 9 : 110-123. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3195>

LETHUILLIER Jean-Pierre, 2009a, « Introduction », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 29-31. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.99608>

———, (dir.), 2009b, *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.99608>

LETT Didier, 1996, « Le corps de la jeune fille. Regards de clercs sur l'adolescente aux XII^e - XIV^e siècles », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 4 : 51-73. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.432>

LÉVI-STRAUSS Claude, 1993 [1955], *Tristes tropiques*, Paris, Plon. Format ePub
———, 2014 [1962], *La Pensée Sauvage*, Québec, Librairie Plon. Format ePub

LÉZÉ Samuel, 2008, « Résister à l'enquête ? Le chercheur face à l'autorité des psychanalystes », in Alban Bensa et Didier Fassin (dir.), *Les politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte : 261-276.

LIEUTARD Hervé, 2019, « Les systèmes graphiques de l'occitan », *Lengas. Revue de sociolinguistique*, n° 86. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lengas.4076>

LIOTARD Philippe et JAMAIN-SAMSON Sandrine, 2011, « La “Lolita” et la “sex bomb”, figures de socialisation des jeunes filles. L'hypersexualisation en question », *Sociologie et sociétés*, vol. 43, n° 1 : 45-71. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1003531ar>

LIPOVETSKY Gilles et SERROY Jean, 2013, *L'esthétisation du monde : vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard. En ligne : <https://doi.org/10.3917/gall.lipov.2016.01>

LIPOVETSKY Gilles, 2017, *Plaire et toucher : essai sur la société de séduction*, Paris, Gallimard.

LUCIE K. MORISSET, 2018, « Préserver ou partager? Du patrimoine aux communautés patrimoniales », in Bernard Chérubini (dir.), *Pratiques mémorielles et politique. Pour une anthropologie politique du patrimoine*, Paris, L'Harmattan : 39-52.

LUGAN DARDIGNA Anne-Marie, 2019[1974], *Femmes-femmes sur papier glacé : la presse « féminine », fonction idéologique*, Paris, La Découverte.

MACCHI Odile, 2019, « “Compter comme les gens comptent”. La vie de calcul des ouvrières de la bonneterie auboise pendant les Trente Glorieuses », *Les Études Sociales*, vol. 169, n° 1 : 45-69. En ligne : <https://doi.org/10.3917/etsoc.169.0045>

MACCORMACK Carol P., 1980, « Nature, culture and gender : a critique », in Carol MacCormack et Marilyn Strathern (dir.), *Nature, culture and gender*, Cambridge, Cambridge University Press : 1-24.

MACÉ Marielle, 2016, *Styles : critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard.

MAILLOCHON Florence, 2002, « Le cout relationnel de la “robe blanche” », *Réseaux*, vol. 115, n° 5 : 51-90. En ligne : <https://shs.cairn.info/revue-reseaux1-2002-5-page-51?lang=fr>
———, 2016, *La passion du mariage*, Presses Universitaires de France. En ligne : <https://doi.org/10.3917/puf.maill.2016.03>

MAINGUENEAU Dominique, 2002, « Esthétique de la femme fatale », in Jacques André et Anne Juranville (dir.), *Fatalités du féminin*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France : 43-67.

MAKOVICKY Nicolette, 2020, « The seduction of craft : Making and value in artisanal labour », *Journal of Material Culture*, vol. 25, n° 3 : 309-323. En ligne : <https://doi.org/10.1177/1359183520903342>

MARCIA Élise, 2023, « Tisser l'authenticité. Rivalités autour de l'apprentissage du sabrage d'un ruban de coiffe en pays d'Arles », *ethnographiques.org*, n°45. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2023/Marcia>

MARDON Aurélia, 2008, « Parure », in Bernard Andrieu et Gilles Boetsch (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS : 231-269. Format ePub

———, 2011, « La génération Lolita. Stratégies de contrôle et de contournement », *Réseaux*, vol. 168-169, n° 4-5 : 111-132. En ligne : <https://doi.org/10.3917/res.168.0111>

MARPEAU Anne-Claire, 2023, « Le regard masculin, ou male gaze : le roman réaliste français du XIXe siècle à l'épreuve d'un outil d'analyse féministe », *Romantisme*, vol. 201, n° 3 : 139-154. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rom.201.0139>

MARTEL Philippe, 1997, « Le Félibrige », in *Les Lieux de Mémoire, III, Les France, vol 2, Traditions*, Paris : 3515-3552.

———, 2007, « Histoires d'Occitanie », *Revue d'Alsace*, n° 133 : 217-243. En ligne : <https://doi.org/10.4000/alsace.1475>

———, 2010, *Les félibres et leur temps : renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

MARTINELLI Bruno, 2005, « Style, technique et esthétique en anthropologie », in Bruno Martinelli (dir.), *L'interrogation du style : anthropologie, technique et esthétique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence : 19-48.

MCKAY Jim et LABERGE Suzanne, 2006, « Sport et masculinités », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, vol. 23, n° 1 : 239-267. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.1908>

MENSITIERI Giulia, 2019, « Se faire sur mesure », *Journal des anthropologues*, n° 158-159 : 27-50. En ligne : <https://doi.org/10.4000/jda.8558>

MICHAEL Jennifer L., 1995, *Costumed beauties : the image, identity, and expertise of the Arlésiennes*, Mémoire, Faculté de Pennsylvanie.

———, 1998, « (Ad)Dressing Shibboleths : Costume and Community in the South of France », *The Journal of American Folklore*, vol. 111, n° 440 : 146-172.

MICHARD Claire et CHETCUTI-OSOROVITZ Natacha (dir.), 2003, *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques*, Paris, L'Harmattan. Format ePub

MISTRAL Frédéric, 1998 [1876], *Discours e dicho*, Aix en Provence, CIEL d'Oc

———, 2021 [1927], *Mistral et les moissons*, Paris., Hachette BNF.

MOATTI Claudia et RIOT-SARCEY Michèle, 2018, « La référence au passé », *in* Claudia Moatti et Michèle Riot-Sarcey, *Pourquoi se référer au passé ?*, Ivry-sur-Seine, L'Atelier/Ouvrières. Format ePub

MOHEN Jean-Pierre, 1999, « VI. L'authenticité : les repères du vrai et du faux », *in* Jean-Pierre Mohen, *Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob : 233-274.

MONJARET Anne et NICCOLAI Michela, 2015, « Elle trotte, danse et chante, la midinette ! », *L'Homme*, n° 215-216 : 47-79. En ligne : <https://doi.org/10.4000/lhomme.23887>

MONNOT Catherine, 2013 [2009], *Petites filles d'aujourd'hui : l'apprentissage de la féminité*, Paris, Autrement. Format ePub

MORISSET Lucie K., 2009, *Des régimes d'authenticité : Essai sur la mémoire patrimoniale*, Presses de l'Université du Québec.

———, 2018, « But What Are We Really Talking About? From Patrimoine to Heritage, a Few Avenues for Reflection », *Journal of Canadian Studies*, vol. 52, n° 1 : 11-56. En ligne : <https://doi.org/10.3138/jcs.2017-0077.r1>

MORTAIN Blandine, 2002, « Parenté : des biens et des liens », *in* Jean-François Dortier (dir.), *Familles*, Auxerre, Sciences Humaines : 189-197. En ligne : <https://doi.org/10.3917/sh.dorti.2002.01>

MOULINIÉ Véronique, 2009, « Carrières d'Arlésiennes : du rififi au pays des froufrous », *in* Sylvie Sagnes (dir.), *Images mentales, représentations de l'identité : le Museon Arlaten*, Rapport de recherche sur commande du Museon Arlaten, IIAC-Lahic. : 142-244.

MULVEY Laura, 1975, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3 : 6-18. En ligne : <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

NAHOUM-GRAPPE Véronique, 1996, *Le féminin*, Paris, Hachette.

NAUDIER Delphine, 2001, « L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, vol. 44, n° 4 : 57-73. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soco.044.0057>

NIEL Nicole, 2014 [1989], *L'art du costume d'Arles : traité théorique et pratique de coiffure et d'habillement*, Saint-Rémy-de-Provence, Équinoxe.

NORA Pierre, 2011, *Présent, nation, mémoire*, Paris, Gallimard.

OHISHI Junko, 2021, « Le waza et la vertu féminine au Japon », *Techniques & Culture*, vol. 76, n° 2 : 138-141. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.16694>

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, 1993, « Le développement comme champ politique local », *Bulletin de l'APAD*, n° 6. En ligne : <https://doi.org/10.4000/apad.2473>

OZOUF Mona, 2021, *Pour rendre la vie plus légère : les livres, les femmes, les manières*, Paris, Flammarion.

PARADIS Annie, 2003, « “Faire le personnage” : art et pouvoir de l’habilleuse à l’opéra », in Christine Aribaud et Sylvie Mouysset (dir.), *Vêtue & Pouvoir : XIIIe-XXe siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Midi : 109-121.

PARÉ-MORIN Tristan, 2021, « Nostalgies à la dérive : perspectives historiques pour instruire une critique contemporaine », in Emmanuelle Fantin, Sébastien Févry et Katharina Niemeyer (dir.), *Nostalgies contemporaines : médias, cultures et technologies*, Villeneuve d’Ascq, France, Presses universitaires du Septentrion : 25-46.

PARSIS-BARUBÉ Odile, 2009, « Entre enquête statisticienne et parcours sentimental : les costumes régionaux dans les procédés de mise en évidence de la particularité locale, entre la Révolution et le milieu du XIXe siècle », in Jean-Pierre Lethuillier (dir.), *Les costumes régionaux : Entre mémoire et histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 33-45. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.99629>

PASCAL Magali et PASCAL Odile, 1992, *Histoire du costume d’Arles. Vol. 1 : Les formes sous l’Ancien Régime*, Arles, Pascal.

———, 2001, *Histoire du costume d’Arles. Vol. 2. 1790-1840 : néo-classicisme et romantisme*, Arles, CRC.

———, 2007, *Histoire du costume d’Arles. Vol. 3. Le temps des crinolines : 1840-1870*, Arles, CRC.

PASQUINI Pierre, 1988, « Le Félibrige et les traditions », *Ethnologie française*, vol. 18, n° 3 : 257-266.

PELEN Jean-Noël, 1985, « Le pays d’Arles : sentiments d’appartenance et représentation de l’identité », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 5 : 37-45. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.2882>

PELEN Jean-Noël, CRIVELLO Maryline et LUCIANI Isabelle, 2014, « Histoire et récits », *Rives méditerranéennes*, n° 48 : 219-236. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rives.4700>

PERETTI-NDIAYE Marie, 2014, *Le racisme en Corse : quotidienneté, spécificité, exemplarité*, Ajaccio, Albiana.

PEREZ Stanis, 2024, *Le corps des femmes. Mille ans de fantasmes et de violences XIe-XXIe siècle*, Paris, Perrin.

PERRIN Céline et CHETCUTI Natacha, 2002, « Au-delà des apparences. Système de genre et mises en scène des corps lesbiens », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 21, n° 1 : 18-40. En ligne : <https://doi.org/10.3917/nqf.211.0018>

PERROT Michelle, 2020, *La place des femmes. Une difficile conquête de l'espace public*, .Paris, Textuel.

PERROT Philippe, 1981, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Paris, Fayard.

———, 1984, *Le travail des apparences, ou, Les transformations du corps féminin : XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil.

———, 1989, « Simplicité et démocratisation : Quelques remarques », *Ethnologie française*, vol. 19, n° 2 : 140-144. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/40989111>

POMARO Anna, 2017, « Que faire de l'authenticité ? Du refoulement à la reprise d'un objet angoissant », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 11, 4, n° 4 : 571-589. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rac.037.0571>

POMIAN Krzysztof, 1987, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise : XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

POUILLON Jean, 2013 [1991], « Tradition », in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France : 710-712.

POUSSIN Adeline, 2018, « Défiler en chantant : le corps du soldat au service du corps d'armée », *Revue des sciences sociales*, n° 59 : 34-43. En ligne : <https://doi.org/10.4000/revss.990>

POUZADOUX Claude, 2013, « Chapitre XX. De la formation du maître à celle de l'atelier : le Peintre de Darius comme passeur de savoir », in Cristina Noacco, Corinne Bonnet, Patrick Marot et Charalampos Orfanos (dir.), *Figures du maître : De l'autorité à l'autonomie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 271-296. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.55995>

PRADELLES DE LATOUR Charles-Henry, 2002, « Rites de passage et sexualité », in Éric Baccino et Philippe Bessoles, *Victime-Agresseur. Tome 2*, Champ social : 183-187. En ligne : <https://doi.org/10.3917/chaso.bacci.2002.01.0183>

PROT Bénédicte, 2021, « Nues sous l'œil des médecins. Discours hygiénistes sur les femmes vêtues à la mode (1795-1815) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, vol. 54, n° 2 : 47-73. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.20350>

RATCLIFFE Barrie M., 2003, « Lieux en images – lieux imaginés à Paris au milieu du XIXe siècle : déconstruction de photographies anciennes de la Montagne Sainte-Genève ; reconstruction d'es-paces vécus », *Revue d'histoire du XIXe siècle. Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIXe siècle*, n° 26-27 : 17-64. En ligne : <https://doi.org/10.4000/rh19.734>

REISINGER Yvette et STEINER Carol J., 2006a, « Reconceptualizing object authenticity », *Annals of Tourism Research*, vol. 33, n° 1 : 65-86. En ligne : <https://doi.org/10.1016/j.annals.2005.04.003>

———, 2006b, « Understanding existential authenticity », *Annals of Tourism Research*, vol. 33, n° 2 : 299-318. En ligne : <https://doi.org/10.1016/j.annals.2005.08.002>

REMAURY Bruno, 2000, *Le beau sexe faible : les images du corps féminin entre cosmétique et santé*, Paris, Grasset. Format ePub

RETAILLAUD Emmanuelle, 2020, *La Parisienne : histoire d'un mythe : du siècle des Lumières à nos jours*, Paris XIXe, Seuil.

REVILLARD Anne, 2002, « L'identité lesbienne entre nature et construction », *Revue du MAUSS*, vol. 19, n° 1 : 168-182. En ligne : <https://doi.org/10.3917/rdm.019.0168>

RICŒUR Paul, 1983, *Temps et récit*, Paris, Seuil. Format ePub

———, 1988, « L'identité narrative », *Esprit (1940-)*, n° 140/141 (7/8) : 295-304. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/24278849>

———, 2000a, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales*, vol. 55, n° 4 : 731-747. En ligne : <https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>

———, 2000b, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil. Ricœur

RINAUDO Christian, 2004, « La tradition carnavalesque niçoise. Du passéisme à l'invention délibérée », in Dejan Dimitrijevic, *Fabrication de traditions, invention de modernités*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 261-274.

———, 2005, « Carnaval de Nice et carnavals indépendants : les mises en scène festives du spectacle de l'authentique », *Sociologie et sociétés*, vol. 37, n° 1 : 55-68. En ligne : <https://doi.org/10.7202/012276ar>

RIPOLL Eric, 2009, « Méta-chaîne opératoire et transmission culturelle », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 52-53 2009 : 352-375. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.4909>

RIVES Danielle, 2005, « Taking the Veil : Clothing and the Transformation of Identity », *Proceedings of the Western Society for French History*, vol. 33. En ligne : <http://hdl.handle.net/2027/spo.0642292.0033.028>

ROCAMORA Agnès, 2007, « La femme des foules : la passante, la mode et la ville », *Sociétés*, vol. 95, n° 1 : 109-119. En ligne : <https://doi.org/10.3917/soc.095.0109>

ROGAN Bjarne, 2012, « 1 - Objets de collection et modes de collectionner. À propos de la sexualisation des objets », in Élisabeth Anstett et Marie-Luce Gélard (dir.), *Les objets ont-ils un genre ?*, Paris, Armand Colin : 17-34. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arco.gela.2012.01.0017>

ROMANO Claude, 2020, « L'authenticité : une esquisse de définition », *Philosophiques*, vol. 47, n° 1 : 35-55. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1070249ar>

ROSA Hartmut, 2013 [2010], *Accélération : une critique sociale du temps*, trad. Didier Renault, Paris, La Découverte.

———, 2020 [2018], *Rendre le monde indisponible*, trad. Olivier Mannoni, Paris, La Découverte. Format ePub

ROSATI-MARZETTI Chloé, 2013, *L'identité d'une ville au travers de ses artefacts : Grasse, de 1860 à nos jours : étude de la co-construction d'un imaginaire touristique et d'une identité locale*, Thèse de Doctorat, Université Nice Sophia Antipolis.

ROTH Catherine, 2003, « Patrimonialisation et reconstruction d'un espace politique : les arènes patrimoniales », in *La patrimonialisation et après ?*, Université Lumière-Lyon2, Séminaire organisé par l'ARIESE, l'Université Lyon 2, la Direction régionale des Affaires culturelles Rhône-Alpes et l'IUP « Métiers des Arts et de la Culture ».

ROUQUETTE Estelle, 2001, « Le Museon Arlaten révélateur de territoires », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, n°1-3 : 159-170. En ligne : <https://doi.org/10.3406/mar.2001.1738>

ROUSSO Henry, 2016, *Face au passé : essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin. Format ePub

ROUX Dominique, 2018, « Chapitre 4. Morale, calcul et consommation : parce que nous le valons bien », in Philippe Moati, *(Dé)penser la consommation*, Caen, EMS : 79-95. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ems.moati.2018.01.0079>

RUBIN Gayle, 1975, « The Traffic in Women : Notes on the “Political Economy” of Sex », in Rayna R. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press : 157-210.

RUPPERT Jacques, DAVRAY-PIEKOLEK Renée, DELPIERRE Madeleine, GORGUET BALLESTEROS Pascale et RUPPERT Jacques (dir.), 2015, *Le costume français*, Paris, Flammarion.

SAGNES Sylvie, 2011, « Au miroir du savoir : de l'Arlésienne en historienne à l'ethnologue en Arlésienne », in Gaetano Ciarcia (dir.), *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Montpellier, Karthala ; Maison des sciences de l'homme Mondes : 239-254.

———, 2014, « Aurore l'Arlésienne, reine des poupées », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40 : 197-207. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.12164>

———, 2023, « Un musée en héritage : expériences et perceptions du Museon Arlaten », in *La muséographie selon les écomusées et musées de société*, FEMS : 22-30.

SALLUSTIO Madeleine, 2020, « Moissons conviviales », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 74 : 178-193. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.14472>

SARCINELLI Alice Sophie, MARTIAL Agnès et MARTIN Anaïs, 2022, « Présentation : enfants et descendants, des acteurs de la parenté », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 46, n° 2 : 11-20. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1093984ar>

SAUMADE Frédéric, 1994, *Des sauvages en Occident : les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, Maison des sciences de l'homme. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.2434>

———, 1996, « Race régionale, identité nationale », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 27 : 101-114. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.3398>

———, 2011, « Les tauromachies françaises. Pensée dualiste et système d'inversion de la corrida », in Carlos Pereira et Jocelyne Porcher, *Toréer sans la mort ?*, Versailles, Quæ : 128-143. En ligne : <https://doi.org/10.3917/quae.porch.2011.01.0128>

SAUNIER Isaline, 2023, « L'apprentissage contemporain de la couture du deel au sein d'une université publique d'Ulaanbaatar (Mongolie) », *Ethnologie française*, vol. 53, n° 3 : 483-495. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.233.0483>

SCHLERETH Thomas J., 1985, « Material Culture Research and Historical Explanation », *The Public Historian*, vol. 7, n° 4 : 21-36. En ligne : <https://doi.org/10.2307/3377548>

———, 1993, « Material culture or material life. Discipline or field ? Theory or method ? », in Gerald L. Pocius (dir.), *Living in a Material World. Canadian and American Approaches to Material Culture*, St John's, Newfoundland, Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland.

SCHNEIDER Jane, 2006, « Cloth and clothing », in Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Kuechler, Mike Rowlands et Patricia Spyer, *Handbook of material culture*, London, SAGE : 203-220.

SCHWINT Didier, 2005, « La routine dans le travail de l'artisan », *Ethnologie française*, vol. 35, n° 3 : 521-529. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.053.0521>

SCOTT Joan, 1988, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », trad. Éléni Varikas, *Les cahiers du GRIF*, vol. 37, n° 1 : 125-153. En ligne : <https://doi.org/10.3406/grif.1988.1759>

———, 1995, « Vive la différence ! », *Le Débat*, vol. 87, n° 5 : 116-120. En ligne : <https://doi.org/10.3917/deba.087.0116>

SEGALEN Martine, 1982, « Du village à la ville La fête de la rosière à Nanterre », *Ethnologie française*, vol. 12, n° 2 : 185-194. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/40988715>

SENCÉBÉ Yannick, 2004, « Être ici, être d'ici », *Ethnologie française*, vol. 34, n° 1 : 23-29. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ethn.041.0023>

SÉRÉNA-ALLIER Dominique, 2000, « Mistral et "la renaissance de la Provence" : l'invention du Museon Arlaten », *La pensée de midi*, vol. 1, n° 1 : 32-39. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lpm.001.0032>

- , 2001, « Le Museon Arlaten face à l'Histoire », *Le Monde alpin et rhodanien. Revue régionale d'ethnologie*, vol. 29, n° 1 : 145-157. En ligne : <https://doi.org/10.3406/mar.2001.1737>
- , 2009, « 1936-1941 : Fernand Benoît au Museon Arlaten (1891-1969) : Une muséographie mistralienne revisitée ? », in Denis-Michel Boëll, Jacqueline Christophe et Régis Meyran (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme : 323-333. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmssh.10105>
- , 2013, *Louis XIV et la Vénus d'Arles : la plus belle femme de mon royaume*, Arles, Actes Sud.
- , 2015, « Un patrimoine provençal qui n'est pas celui qu'on croit », in Hélène Hatzfeld (dir.), *Regards décalés sur des patrimoines silencieux*, Paris, Ateliers Henry Dougier : 49-54. En ligne : <https://doi.org/10.3917/ahd.hatzf.2015.01.0049>
- , 2022, « Les Mireillettes : transmettre des traditions », *In Situ. Au regard des sciences sociales*, n° 3. En ligne : <https://doi.org/10.4000/insituars.1928>
- SHAPIRO Roberta, 2004, « Qu'est-ce que l'artification ? », *XVII^e Congrès de l'Association internationale de sociologie de langue française*, « L'individu social », Tours. En ligne : halshs-00010486v2
- SIMONDON Gilbert, 1995, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, J. Millon.
- SOLA Christel, 2007, « “Y a pas de mots pour le dire, il faut sentir.” Décrire et dénommer les happerceptions professionnelles », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, n° 49 : 37-50. En ligne : <https://doi.org/10.4000/terrain.5841>
- , 2015, « Toucher et savoir. Une anthropologie des happerceptions professionnelles », *ethnographiques.org*, n°31. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2015/Sola>
- STALLONI Yves, 2015 [2002], *Écoles et courants littéraires*, Paris, Armand Colin. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arco.lloni.2015.01>
- STEINBERG Sylvie, 2001, *La confusion des sexes : le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard.
- STEINER Christopher B., 2001, « Rights of passage. On the liminal identity of art in the border zone », in Fred Myers (dir.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa-Fe, NM : School of American Research Press : 207-231.
- STEWART Kathleen, 1988, « Nostalgia : A Polemic », *Cultural Anthropology*, vol. 3, n° 3 : 227-241. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/656172>
- STISTRUP JENSEN Merete, 2000, « La notion de nature dans les théories de l'“écriture féminine” », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 11. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.218>
- TABET Paola, 1979, « Les Mains, les outils, les armes », *L'Homme*, vol. 19, n° 3 : 5-61. En ligne : <https://doi.org/10.3406/hom.1979.367998>

TAUSCHEK Markus, 2012, « Filmer le patrimoine, produire de la valeur », *ethnographiques.org*, n° 24. En ligne : <https://www.ethnographiques.org/2012/Tauschek>

TERSIGNI Simona, 2021 [2016], « Virginité », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte : 852-864.

TESTART Alain, 1997, « Les trois modes de transfert », *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, n°21, 1997. pp. 39-58. En ligne : <https://doi.org/10.3406/gradh.1997.920>

THÉBAUD Françoise, 2007 [1998], *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.enseditions.6516>.

THÉRY Irène, 2007, *La distinction de sexe. Une nouvelle approche de l'égalité*, Paris, Odile Jacob. Format ePub

———, 2022, *Moi aussi : la nouvelle civilité sexuelle*, Paris, Seuil.

THIESSE Anne-Marie, 1988, « Le mouvement littéraire régionaliste (1900-1945) », *Ethnologie française*, vol. 18, n° 3 : 220-232. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/40989053>

———, 1999, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil.

———, 2020, « De la caractériologie des peuples aux identités nationales », in Eugène Gherardi, *Des images qui collent à la peau : ethnotype de Corse, de Bretagne et d'ailleurs*, Ajaccio, Alain Piazzola : 27-40.

THOMAS Julie, 2013, « Corps au travail, travail des corps : les filles dans des orientations scolaires “techniques” », in Fabien Knittel et Pascal Raggi (dir.), *Genre et techniques : XIXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes : 101-112. En ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pur.189000>

TIN Louis-Georges (dir.), 2003, *Dictionnaire de l'homophobie*, Paris, Presses universitaires de France.

TORNATORE Jean-Louis, 2017, « Patrimoine vivant et contributions citoyennes. Penser le patrimoine “devant” l'Anthropocène », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 33. En ligne : <https://doi.org/10.4000/insitu.15606>

TRADICIOUN, 2010, *Le costume d'Arles au XXIème siècle*, Sommières, Gilles Arnaud.

UNESCO, 2014, *Gender equality, heritage and creativity*, Paris, Unesco.

VAN GENNEP Arnold, 2011 [1909], *Les rites de passage*, Paris, Picard.

VELDMAN Frans, 2007 [1998], *Haptonomie : science de l'affectivité redécouvrir l'humain*, Paris, Presses universitaires de France.

VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard.

———, 2014, *Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale*, Paris, Allia.

VIALA Alain, 2019, *La galanterie, une mythologie française*, Paris, Seuil. En ligne : shs.cairn.info/la-galanterie-une-mythologie-francaise--9782021412314?lang=fr.

VIEILLE Paul, 1976, « Formes de production, institutions et culture en Provence. La rupture de la première moitié du XIXe siècle », *L'Homme et la société*, n° 39-40 : 77-110. En ligne : <https://doi.org/10.3406/homso.1976.1630>

VIGARELLO Georges, 1978, *Le corps redressé : histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, J. P. Delarge.

———, 2004, « La beauté ou la fascination du choix », *Esprit* (1940-), n° 307 (8) : 11-23. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/24249822>

———, 2014 [2004], *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Points.

VIGNON Sophie, 2018, *Les femmes dans les manades en Camargue : « faire comme un homme » et « garder sa féminité »*, Paris, L'Harmattan.

WANG Ning, 1999, « Rethinking authenticity in tourism experience », *Annals of Tourism Research*, vol. 26, n° 2 : 349-370. En ligne : [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(98\)00103-0](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(98)00103-0)

WEBER Florence, 2008, « Publier des cas ethnographiques : analyse sociologique, réputation et image de soi des enquêtés », *Genèses*, vol. 70, n° 1 : 140-150. En ligne : <https://www.jstor.org/stable/26193823>

WEICKSEL Sarah Jones, 2014, « Quand l'uniforme fait l'homme libre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 40 : 137-152. En ligne : <https://doi.org/10.4000/clio.12153>.

WITTIG Monique, 1980, « La Pensée Straight », *Questions Féministes*, n° 7 : 45-53.

———, 2001 [1992], *La pensée straight*, Paris, Balland.

YOUNG Iris Marion, 2017, « Lancer comme une fille : Une phénoménologie de la motilité, de la spatialité et du comportement corporel féminins », trad. Donald A. Landes, Marie-Anne Casselot et Capucine Mercier, *Symposium. Canadian Society for Continental Philosophy*, vol. 21, n° 2 : 19-43. En ligne : <https://doi.org/10.5840/symposium201721218>

ZAZZO Anne, 2012, « 8 - menteur comme un soutien-gorge », in Élisabeth Anstett et Marie-Luce Gélard (dir.), *Les objets ont-ils un genre ?*, Armand Colin : 137-154. En ligne : <https://doi.org/10.3917/arco.gela.2012.01.0137>

ZHONG Estelle, 2015, « Des formes cachées dans la matière. La bricologie de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*, n° 64 : 96. En ligne : <https://doi.org/10.4000/tc.7567>

ZONABEND Françoise, 1980, *La mémoire longue. Temps et histoires au village*, Paris, Presses universitaires de France.

Table des illustrations

Figure 1- Pays d'Arles	18
Figure 2- Costume contemporain, dit Léo Lelée.....	26
Figure 3- Costume Charles X. Conférence de Michèle Fabre, Beaucaire, 29/04/2018.	61
Figure 4- Costumes Louis-Philippe de campagne. Conférence de Violette, 13/03/2018.	62
Figure 5 -Costume Napoléon III. Présentation Elizabeth Costes, Nîmes, 14/03/2018.	62
Figure 6- Costume 1880-1890, Conférence de Michèle Fabre, Beaucaire, 29/04/2018.	63
Figure 7- Coiffe de Mireille et caraco, un exemple de “désamour”. Défilé d'une “journée à l'ancienne”, Aureille, 26/05/2018.....	64
Figure 8 - Plan de l'atelier de couture.....	231
Figure 9- Fixer le patron avec des épingles – 21/09/2019	231
Figure 10 - Découper le tissu. 21/09/2019	231
Figure 11- Évolution des candidatures pour le titre de Reine d'Arles.....	265
Figure 12 - Démonstration de coiffure - Maillane, 7/09/2018	283
Figure 13 - Démonstration de coiffure - Maillane, 7/09/2018	283
Figure 14- Le ruban et le dessus de coiffe - 24/11/2018.....	285
Figure 15 - Livret explicatif - Anonyme - Collection personnelle.....	285
Figure 16 - Tissu utilisé pour la jupe.....	294
Figure 17- Panneau arrière	295
Figure 18 - Panneau avant.....	295
Figure 19 - Ajout de la pointe	295
Figure 20- Plis de la jupe – Vue de profil	296
Figure 21 - Plis de la jupe - Vue de dos	296
Figure 22- Chez Lydie. Évocations du passé	342
Figure 23- Chez Lydie.. Stock de dentelle ancienne.....	342
Figure 24 - Sélection de dentelle.....	345
Figure 25 - Fichu en cours de restauration.....	345
Figure 26- Une chapelle (en haut) et son fichu (en bas)	345
Figure 27 - Carte d'anniversaire (détail).....	356
Figure 28- Une pose photo.....	358
Figure 29 - Costume monté sur mannequin., 7/06/2023	380

Figure 30- Lydie Niel monte son costume - 6/06/2023.....	381
Figure 31- Le fichu de dessous - 6/06/2023	381
Figure 32 - Placer les épingles-repères – La technique de Laurène	384
Figure 33- Mesurer la pointe	385
Figure 34- Mesurer le premier pli	385
Figure 35 - Former les premiers plis	385
Figure 36- Derniers plis.....	385
Figure 37- Donner du volume	385
Figure 38- Fixer les plis	385
Figure 39 - Le bénitier sur fichu de propreté.....	386
Figure 40 - Le bénitier : les deux fichus sont en place.....	386
Figure 41 - Le devant-d'estomac	388
Figure 42 - La guimpe est positionnée	388
Figure 43 - Ajustement de la guimpe à l'arrière	388
Figure 44 - Pose du fichu de propreté	388
Figure 45 - Lydie ajuste le fichu de propreté	388
Figure 46 - Les épingles sont placées sous les plis	388
Figure 47 - Le fichu de propreté est fixé.....	389
Figure 48 - Ajustement des plis du fichu	389
Figure 49 - Ajuster les plis des deux fichus	389
Figure 50 - Reforme les plis.....	389
Figure 51 - Former la "pelote"	389
Figure 52 - Les épingles sont en place	389
Figure 53 - Le fichu de dessous et ses épingles	391
Figure 54 - Le fichu et ses épingles visibles	391
Figure 55- Un costume attend d'être enfilé. 21/04/2016	392
Figure 56 - Budget Festiv'Arles 2012-2018	450
Figure 57 - La Reine d'Arles(en bleu) a opté pour un parapluie, mais pas ses Demoiselles d'honneur - 1 ^{er} mai 2018, Arles	469
Figure 58- Les Arlésiennes attendent que les gardians les raccompagnent à la fin du jeu. 1 ^{er} mai 2018, Arles	475
Figure 59- L'attente aux fers : le travail à pied. 1 ^{er} mai 2018, Arles	476
Figure 60- Jeu du brassard. 1 ^{er} mai 2018, Arles.....	476
Figure 61- L'abrivado des pitchouns - 1 ^{er} mai 2018, Arles	476

Figure 62- Le jeu des aiguillettes - 1er mai 2018, Arles	476

Titre : "Faire son costume, devenir "l'Arlésienne" : esthétique patrimoniale et circulation des savoirs en pays d'Arles"

Mots clés : Costume traditionnel, patrimoine, corps, féminité, technique, savoir-faire

Résumé : Le costume féminin traditionnel du pays d'Arles est porté par de nombreuses femmes en

Provence aujourd'hui : elles seraient un millier à le revêtir pour des manifestations culturelles ou cérémonies privées. Cette vêtue, datant de la fin du XIX^e siècle, a progressivement été érigée en emblème d'une culture régionale présentée comme singulière. Aussi, les femmes qui « s'habillent » aujourd'hui, selon l'expression consacrée, s'inscrivent dans une démarche patrimoniale revendiquée, même si cet habit ne fait l'objet d'aucune reconnaissance officielle. Les Arlésiennes les plus passionnées réalisent leurs costumes elles-mêmes, ce qui demande un investissement personnel important : il faut mener de nombreuses recherches pour qu'il soit « beau », c'est-à-dire qu'il réussisse le difficile accord entre les critères esthétiques contemporains et la norme dite « historique », tout en proposant une interprétation personnelle de la tradition. Je m'intéresse, dans mon travail de thèse, à la création de ce que je nomme les « beautés patrimoniales », c'est-à-dire ces Arlésiennes qui, à travers des investigations poussées, s'approprient des techniques et savoir-faire tombés en désuétude pour pouvoir réaliser un costume idéal, à la fois traditionnel et remarquable. Ces habits deviennent, une fois portés, le support de nombreux discours, où se mêlent récits personnels et familiaux, appartenance à un territoire, mais aussi histoire des techniques utilisées et de leur réalisation. En prêtant attention à ces différentes échelles d'appartenance, successivement mobilisées par les Arlésiennes pour décrire leurs vêtements qui la composent se révèle un processus de définition et de mise en récit de soi. Le textile devient alors le support d'une poétisation de l'existence ordinaire des Arlésiennes, qui, grâce à son entremise, actualisent ce que signifie selon elles être une femme, et originaire d'un territoire pensé comme singulier. Les perceptions, les gestes, la composition d'une allure et d'une démarche font du costume un vêtement extra-ordinaire, dont la complexification croissante participe à la fabrique d'une intimité culturelle régionale.

Title: Making a costume, becoming

Key words: Traditional feminine suit, patrimonial, body, feminicity, technical, know-how

Abstract: The traditional women's costume from the Arles region is still worn by many women in Provence today: some 1,000 wear it for cultural events and private ceremonies. Dating back to the end of the 19th century, this garment has gradually become the emblem of a regional culture presented as unique. Therefore, women who "dress up" today, as the common expression goes, engage in a deliberate act of cultural heritage, even though this attire is not officially recognized. The most passionate Arlésiennes create their costumes themselves, which requires a significant personal investment: extensive research is needed to ensure the costume is "beautiful," meaning it must strike a delicate balance between contemporary aesthetic standards and the so-called "historical" norm, while also offering a personal interpretation of the tradition.

I focus on the creation of what I call "heritage beauties"—those Arlésiennes who, through in-depth investigations, reclaim forgotten techniques and skills to craft an ideal costume that is both traditional and remarkable. Once worn, these costumes become the medium for numerous narratives, blending personal and family stories, a sense of belonging to a specific region, as well as the history of the techniques and craftsmanship involved in their making. By paying attention to these various layers of belonging, which the Arlésiennes invoke when describing their attire, we uncover a process of self-definition and self-narration. The fabric thus becomes a canvas for the poetic expression of the Arlésiennes' everyday lives. Through it, they bring to life their understanding of what it means to be a woman and to be from a region they see as unique. The perceptions, gestures, the composition of a stance and movement make the costume an extraordinary garment, whose increasing complexity contributes to the creation of a regional cultural intimacy.