



Année universitaire 2023 - 2024

RÉCITS CHROMATIQUES

LE POTENTIEL NARRATIF DE LA COULEUR DANS L'ORNEMENT

Présenté par Marie GONZALES
22202716

Sous la direction de Mme Delphine TALBOT

Mémoire présenté le 24 juin 2024

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier France-Odile Perrin-Crinière de m'avoir accueillie dans l'Atelier A2 pour m'initier à la tapisserie auprès de ses employées lissières Patricia Bergeron et Aïko Konomi, de même que de m'avoir permis d'accéder temporairement à la formation BMA de la Cité Internationale de la Tapisserie d'Aubusson. C'est grâce à son enseignement que j'ai affirmé mon envie de travailler dans ce savoir-faire local et ancestral pour en assurer la transmission.

Je remercie également les Ateliers Pinton, notamment Lydie Joffre et Gabriel Immediato, directrice du pôle design et responsable du design tufft, pour m'avoir fait découvrir le travail de maquettage et d'archivage numérique des motifs de tapis tufftés, me permettant ainsi de progresser sur la suite Adobe et de m'appropriier ces compétences en infographie pour mes propres projets.

Un grand merci aussi aux designer, lissière et artiste Lyse Drouaine, Cloé Paty et Laurine Malengreau pour m'avoir autorisée à participer à la conception de leurs projets en cours de commande, me donnant ainsi l'opportunité de découvrir, en plus de leur démarche de création et de leur organisation, les relations entre client et créateur et les enjeux temporels et économiques qui en découlent.

Je tiens à témoigner ma gratitude à mon ancienne professeure d'arts appliqués Anne Astoul-Josse, qui me suit et me soutient dans mes études depuis quelques années maintenant, ainsi qu'à mes proches, famille et amis, pour leur soutien et leur aide indéfectibles tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Enfin je remercie ma directrice de mémoire Delphine Talbot et ma professeure de projet personnel professionnel Céline Caumon pour leur écoute attentive et leurs conseils dans l'avancement de mes projets, ainsi que dans le renforcement de ma posture de designer.

Table des matières

Introduction	7
Première partie	
La couleur comme signe	11
Sémantique de la couleur : quand la couleur fait langage.....	11
Expression de la couleur : la couleur-signe au service de la narration.....	29
Ecriture de la couleur : l'ornement comme médium d'expression de la couleur-signe.....	42
Deuxième partie	
Etudes appliquées du potentiel narratif de la couleur dans l'ornement	59
La couleur-signe comme un dialogue entre Orient et Occident.....	59
La couleur-signe comme identité civilisationnelle.....	75
La couleur-signe comme expérience psychosensorielle.....	88
Troisième partie	
Couleurs, ornements, et narration au sein de ma pratique de <i>designer-artisane</i>	100
Inspirations et champ d'expression plastique personnel.....	100
Rétrospective personnelle et évolutions.....	111
Influence de la problématique sur ma pratique de <i>designer-artisane</i>	119
Conclusion	125
Bibliographie	129
Webographie	131
Iconographie	133
Annexe n°1	137
Annexe n°2	141
Annexe n°3	156
Annexe n°4	160
Annexe n°5	170

Introduction

Quelques années plus tôt, durant une période pleine de bouleversements et de questionnements personnels, les origines du fruit d'une première réflexion de designer virent le jour, à propos de la rêverie éveillée, la capacité à se détacher temporairement, en toute conscience, de la réalité tangible, souvent perçue comme froide, monotone ou anxiogène. Venue à moi comme un exutoire en ces temps perturbés liés au contexte social et sanitaire de l'époque, cette notion d'évasion dans un but d'épanouissement personnel fut exploitée sous le prisme de la matière et du travail manuel. Sous l'influence des souvenirs, de la nostalgie et d'aspirations précises en contradiction avec une vision pragmatique du monde, cette démarche a été motivée par la recherche de l'état de *flow*¹.

1. État de *flow* : Un état de concentration et d'absorption à une activité constructive, conceptualisé en 1975 par le psychologue américano-hongrois Mihály Csikszentmihályi (1934-2021).

Ainsi, cette rêverie éveillée opérée en toute conscience a non seulement été un moyen de sortir la tête de l'eau durant cette période difficile, mais s'est également muée en un mouvement de protestation contre l'apparente fatalité qui semblait caractériser alors le monde en ces temps incertains. Ces moments de réflexions, comme suspendus, en décalage rassurant avec ce qui se passait à l'extérieur, se sont révélés fertiles et m'ont petit à petit amenée à planter des graines de projets artistiques en incubation, à émettre des envies, des désirs de création à la fois intimes et à vocation d'être partagés. Concrètement, il s'agissait de créer un univers intérieur se superposant à la réalité et se matérialisant par la création artistique, dans mon cas par la conception de motifs graphiques et feutrés à destination des designers de mode ou des architectes. Est ensuite venu très naturellement le constat que ces « univers intérieurs » apportant sérénité et réconfort sont formulés comme des histoires qui se construisent en même temps qu'elles divertissent, agissant à la fois comme source d'inspiration ou comme finalité artistique, contribuant ainsi au cercle vertueux de la créativité.

Dans le cadre d'une pratique de recherche et création en art et design, cette forme de narration relevant de faits réels, parfois vécus, ou de faits inventés voire fantasmés pousse à interroger le rôle de la couleur et celui de l'ornement, médiums habituellement utilisés, non plus comme de simples outils de conception graphique et plastique, mais comme de nouveaux supports à cette rêverie éveillée, à ces histoires mentales. Comment se structure le caractère réflexif et inventif de la couleur à travers son emploi dans l'ornement ? Dès lors, comment définir ces nouvelles structures narratives par le biais de cette reconsidération de la couleur et de l'ornement ?

Comment définir et étudier le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement ? Nous tenterons de répondre à toutes ces questions progressivement en faisant dialoguer continuellement les notions de « couleurs-signes » et de narration, articulées par la matérialité et la plasticité de l'ornement, et ce du point de vue de l'artisanat textile, aussi bien dans ses aspects techniques qu'artistiques. Dans un premier temps, il conviendra de définir pleinement ces trois notions opératoires et la nature de leurs interactions au regard de la problématique, puis ensuite de discuter de leurs applications au sein d'études structurées autour de sources de différents domaines issus du design textile et de la littérature. Enfin, en dernière instance, la problématique posée sera questionnée par rapport à ma propre pratique en design textile et ma manière d'agir en tant que créatrice interpellée par des problématiques sociales contemporaines.

Première partie

La couleur comme signe

Sémantique de la couleur : quand la couleur fait langage

> Aux origines de la couleur : contextualisation, définition, et systèmes de représentation de la couleur

Des premières explorations graphiques à coups de craies grasses sur feuilles blanches à mes lointains débuts aux esquisses travaillées, croquis sublimes ou illustrations bigarrées réalisés tout au long de mes années d'étude, la couleur me suit inlassablement, compagne de route vers l'inspiration, porte ouverte sur de nombreux horizons inattendus, elle donne vie à mes projets en leur octroyant des aspects singuliers, pluriels et... nuancés.

Mais qui est-elle ? Ce n'est que récemment que je me suis interrogée à son sujet, à son rôle, à son usage, à son but. Par où donc commencer ?

La couleur est protéiforme. Sa définition se conjugue au pluriel, tant elle est sollicitée par le prisme de différentes disciplines, théoriques et pratiques, qui se querellent au sujet de sa nature. Dans le domaine de la physique, plus particulièrement de l'optique, la couleur est une onde électromagnétique faisant partie du spectre visible se situant entre 380 et 780 nanomètres. Elle existe par le biais de la synthèse additive (Fig. 1). Les rayons lumineux éclairent un objet qui revêt alors une chromaticité¹ particulière, constatable à l'œil. Quand la couleur n'est pas lumière, elle est matière, pour les arts graphiques et plastiques notamment. Elle constitue, dans ses mille et une variations de teintes, les palettes diverses des peintres. De nombreux pigments, naturels ou synthétiques, offrent un large panel de couleurs résultant de la synthèse soustractive (Fig. 1).

1. Chromaticité : Ensemble des caractéristiques colorimétriques d'un stimulus de couleur (Larousse).

Pour l'histoire, l'archéologie ou tout autre discipline cherchant à rendre rigoureusement compte de notre passé, la couleur demeure un fabuleux outil d'analyse et de compréhension des us et des coutumes, aussi bien matériellement, à travers les vêtements, les teintures, les pigments, qu'immatériellement, dans la pensée, la mythologie, la religion... Enfin, dans les domaines de la création et notamment du design, la couleur est l'apanage d'un métier bien précis, celui de coloriste, qui n'est autre qu'un expert en couleur. Le métier, relativement récent, voit le jour lors de la deuxième révolution industrielle à la fin de la Seconde Guerre Mondiale dans différents secteurs industriels. Bien avant et après, la couleur a fait l'objet d'études et d'analyses croisées entre arts et sciences ayant eu pour résultat sa rationalisation par le biais d'un système¹.

1. Système : Ensemble abstrait dont les éléments sont coordonnés par une loi, une théorie. (Le Robert)

De nombreux et éminents personnages ont théorisé la couleur au cours des siècles, avec plus ou moins de rigueur scientifique. Il était alors question de dénombrement et de nomination des couleurs : 6 pour le philosophe Aristote durant l'Antiquité (noir, blanc, vert, bleu, rouge, jaune), 4 pour l'artiste Léonard de Vinci à la Renaissance (vert, bleu, rouge, jaune), en n'oubliant pas la fameuse triade moyenâgeuse (noir, blanc, rouge). Ce n'est qu'à partir du XVII^e siècle que la couleur commence à être pensée comme un système, grâce aux expériences sur la lumière et sa composition par le physicien Isaac Newton² (1642 – 1727). La diffraction de la lumière, la fameuse expérience du prisme (Fig. 2), rend compte du spectre visible. La couleur devient mesurable, quantifiable en unités nanomètres qui témoignent à différents niveaux des grands domaines chromatiques jusque-là simplement nommés et observés, avec cependant quelques rajouts et suppressions : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orange et rouge. Le noir et le blanc sont de nouveau exclus de la liste, témoignant soit d'une absorption ou d'une réflexion des rayons lumineux (les fameuses synthèses soustractives et additives). Du spectre du visible (Fig. 3), Newton conçoit les prémices d'un premier cercle chromatique³, transposant les ondes électromagnétiques linéaires en représentations circulaires.

2. Dérivé (Maurice), « La connaissance de la couleur au cours des âges », *La couleur : Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris, 2014, pages 24 - 27.



3. Cercle chromatique de Newton.

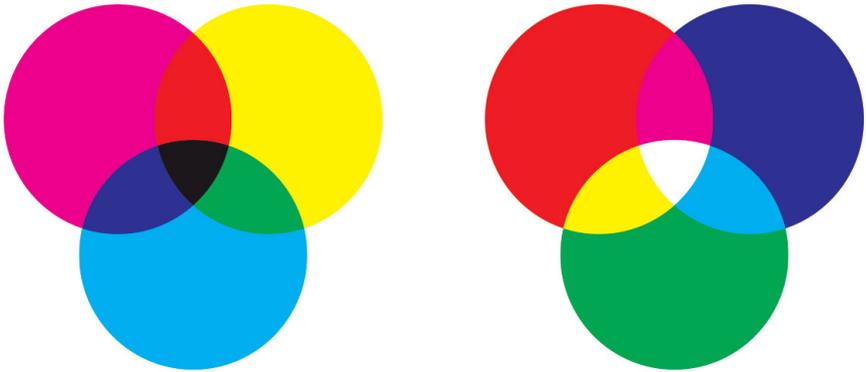


Fig. 1 - Synthèse soustractive (à gauche) et synthèse additive (à droite).

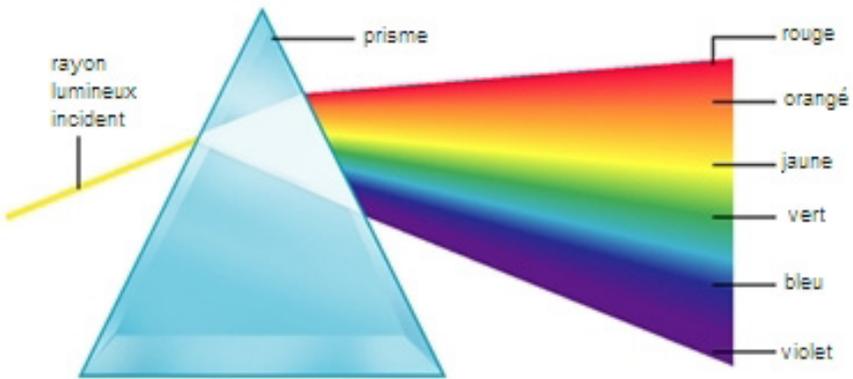


Fig. 2 - Décomposition de la lumière blanche par réfraction dans un prisme.



Fig. 3 - Spectre de la lumière visible, située entre 380 et 780nm.

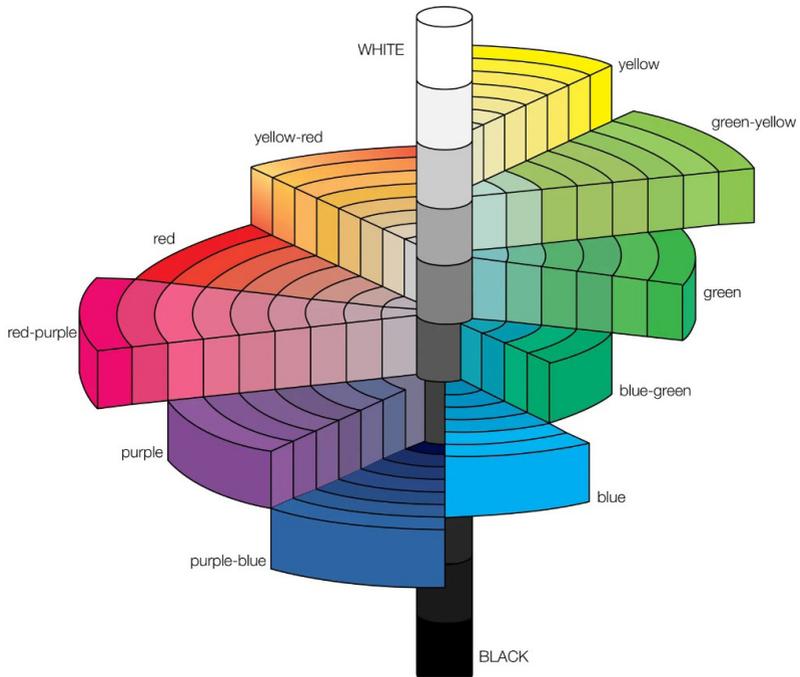


Fig. 4 - *Atlas of Munsell Color System*, avec l'axe de clarté (*value* ou *blackness*) au centre, la saturation (*chroma*) aux extrémités, et les teintes (*hues*) entre les deux.

1. Dérivé (Maurice),
« Repérages visuels
et atlas » *La couleur :
Que sais-je ?*, Presses
Universitaires de France –
PUF, Paris, 2014
pages 114 - 115.

2. Teinte :
Couleur pure issue d'un
domaine chromatique
précis.

3. Clarté :
Niveau de luminosité d'une
couleur, teneur en noir ou
en blanc.

4. Saturation :
Densité chromatique,
quantité de pigments purs
à l'intérieur d'une couleur.

Ce système de représentation sera par la suite exploité de différentes manières par d'autres théoriciens de la couleur issus d'autres disciplines que la physique, tels le théoricien de l'art, poète et dramaturge allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) ou le chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786 - 1889), nommé directeur de la Manufacture des Gobelins en 1813. Un siècle plus tard, l'*Atlas of Munsell Color System* (Fig. 4) est publié par le professeur d'art et peintre américain Albert Henry Munsell (1858 – 1918).¹ C'est dans cet ensemble de planches, cartes, données diverses et ordonnées permettant de représenter un espace, qu'est théorisée la normalisation de la couleur selon trois paramètres : la teinte², la clarté³ et la saturation⁴. Malgré quelques changements, précisions et élaborations de nouveaux concepts, les théoriciens des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, qu'ils soient du domaine de l'art, de l'artisanat ou de l'industrie, restent attachés aux expériences sur la lumière d'Isaac Newton et à sa définition académique de la couleur.

Cette classification conventionnelle de la couleur se retrouve jusque dans des systèmes récents, notamment un largement utilisé par les coloristes, le *Natural Color System*. Inventé par le *Scandinavian Colour Institute AB* dans les années 1910, il s'agit d'un système de classification et de normalisation de la couleur suédois, issu de l'observation des couleurs de la nature. S'appuyant sur les fondements de l'atlas d'Albert Henry Munsell, le *Natural Color System* présente plusieurs outils de normalisation de la couleur, à commencer par le cercle chromatique (Fig. 5). Celui-ci se structure en quatre pôles que sont les quatre couleurs primaires ; jaune (Y, *yellow*), rouge (R, *red*), bleu (B, *blue*) et vert (G, *green*). Pensées comme des points de repères, ces couleurs se déploient et se rejoignent de manière progressive et circulaire par des intervalles de 10% permettant d'identifier la teinte et leur position dans le système, précédées de deux pourcentages relatifs au niveau de clarté et de saturation de la teinte associée, le tout articulé par le biais d'une codification qui donne par exemple : *S 1080 Y70R* : *S* pour standard, 10% de clarté, 80% de saturation pour une teinte relativement

orangée, située au plus proche du rouge R (*red*) que du jaune Y (*yellow*). Le cercle chromatique *NCS* se compose de quarante teintes et rend visuellement compte de sept domaines de couleurs inégaux : jaune, orangé, rouge, magenta, violet, bleu, et vert. C'est à partir de ce système que les étudiants en Master Création, Recherches et Innovation en Couleurs et Matières de l'ISCID de Montauban basent la plupart de leurs travaux. Dans mon cas précis, l'usage du cercle chromatique *NCS* fait l'objet d'une réflexion particulière.

> *Du système NCS au langage : analogie et notion de signe*

Le cercle chromatique du *Natural Color System* présente un ensemble de teintes disposées côte à côte de façon circulaire, au sens de lecture libre. Il permet de rendre compte du rapport qu'ont les teintes entre elles (complémentarité lorsqu'elles se font face sur un même axe par exemple) ou du domaine de couleurs auquel elles appartiennent et au sein duquel elles sont réparties de manière inégale (il existe une plus grande variété de teintes issues du domaine des bleus que de teintes issues du domaine des jaunes, par exemple). Ces quarante teintes sont visuellement figurées sous forme de petits carrés colorés, dont la juxtaposition de chacun suit une logique graduelle, agréable à l'œil, faisant écho à l'ordre des couleurs dans le spectre visible. Le format du cercle n'induit aucun début et aucune fin, mais il est facile de mémoriser l'ordre des teintes en appréhendant les variations de clarté et de tonalités qui se succèdent. Ces données à la fois visuelles et concrètes de forme et d'agencement font du cercle *NCS* un système de lecture de la couleur fructueux et dynamique, qui n'est pas sans rappeler un autre système de communication, bien connu car universel : le langage¹. Je m'appuie dans un premier temps sur une analogie visuelle entre la couleur et le langage, faisant écho aux signes ou aux caractères écrits qui composent une langue, un alphabet. Les teintes du cercle *NCS* constitueraient les caractères du langage de la

1. Langage :
Tout système de signes permettant la communication, fonction d'expression de la pensée et de la communication entre les humains, mis en œuvre par la parole ou l'écriture (Le Robert).

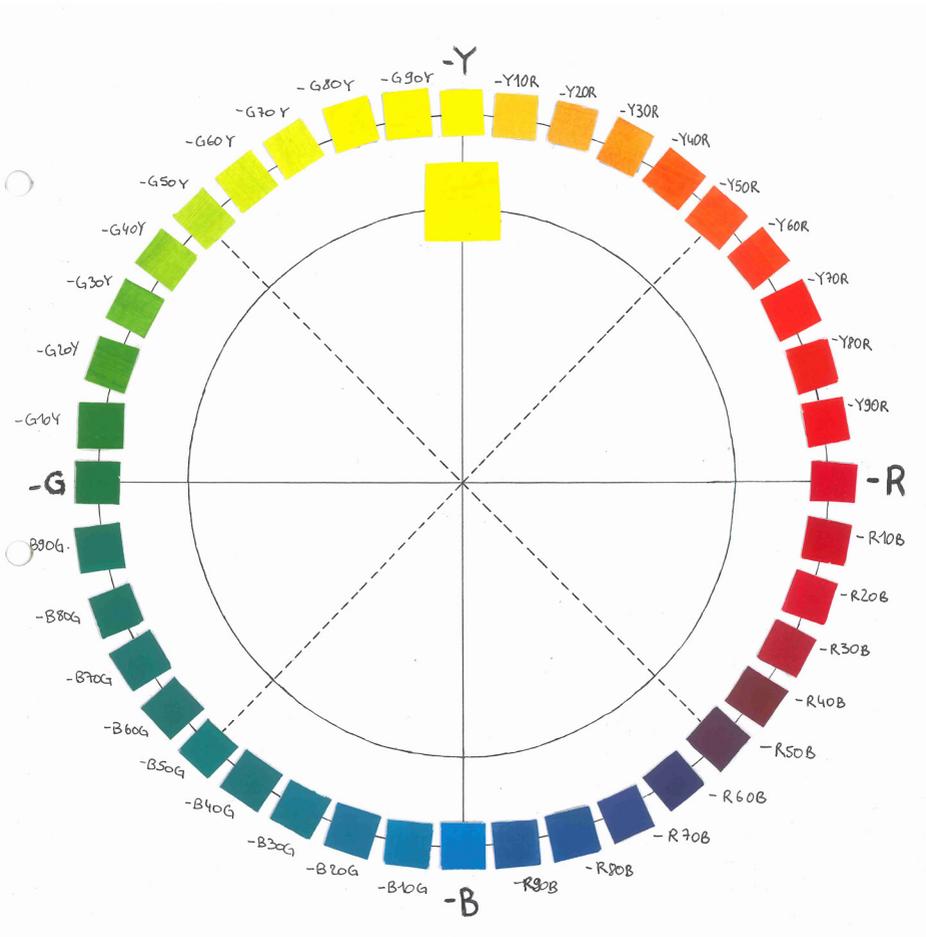


Fig. 5 - Représentation manuelle du cercle chromatique *Natural Color System* (NCS), avec contretypes et emphase sur le domaine chromatique des jaunes.

couleur, avec leurs spécificités évoquées plus tôt permettant de les identifier et de les différencier dans le système (tonalité, saturation, clarté), à l'image de la singularité graphique et représentative de chaque lettre d'un alphabet, l'alphabet latin par exemple (lignes plus ou moins courbées, plus ou moins droites). Là où un phonème est rattaché à une lettre, permettant de la manifester à l'oral, les couleurs offrent, selon l'écrivaine et sociologue allemande Eva Heller (1948 - 2008), des *effets* : « Éminemment subjectives, les couleurs appellent une palette d'effets et d'émotions fondée sur des expériences communes, profondément ancrées dans le langage et la pensée »¹.

Ainsi, en s'éloignant progressivement de l'aspect systémique de l'analogie entre couleur et langage, nous basculons presque spontanément vers le domaine de la pensée, de la philosophie. Les lettres forment des mots auquel a été façonné au fur et à mesure de temps et d'usage un sens parfois précis, confus, propre ou figuré. Qu'en est-il de la couleur ?

Le philosophe, historien de l'art et chercheur au CNRS Georges Roque a tenté d'élaborer une philosophie de la couleur dans son article *La Couleur Réfléchie* en s'appuyant sur la notion de réflexion définie dans *L'Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert et sur la loi du contraste simultané des couleurs découverte en 1839 par le chimiste français Michel-Eugène Chevreul². Partant de l'idée de réflexion en tant qu'« opération de l'âme dirigeant successivement son attention sur les différentes parties d'un tout », le philosophe confronte cette définition au phénomène homonyme de réflexion de la lumière, consistant en un perpétuel retour de rayons lumineux sur une surface déterminée, et qui donne ainsi à voir les objets exposés sous différentes colorations. Par analogie avec la pensée, l'apparition de la couleur, résultante d'une articulation de trois paramètres précis (source lumineuse, objet éclairé, observateur) retient l'attention sur un aspect de ce qui peut être vu, la reporte sur un autre, transpose des intuitions, des interprétations... Plus qu'à la pensée, la couleur touche à la sensibilité, à tel point qu'elle est

1. Heller (Eva),
*Psychologie de la couleur
: effets et symboliques*.
Pyramyd, Paris, 2009,
quatrième de couverture.

2. Roque (Georges),
La couleur réfléchie,
Études Françaises, 24(2),
53-68. <https://doi.org/10.7202/035752ar>,
Montréal, 1988, pages
53-54.

envisagée dans *L'Encyclopédie* comme une « modification de l'âme » et ce bien après les expériences du prisme d'Isaac Newton. Au contact de la couleur, l'âme, finalement perçue comme médium de réflexion, ferait donc l'effort de se hisser au-dessus de toute considération subjective ou objective afin de toucher à cette « substance à laquelle elle ne peut appartenir ». Georges Roque prend ainsi le contre-pied des préjugés sur le potentiel réflexif de la couleur, là où à l'époque de *L'Encyclopédie*, au XVIII^e siècle, celle-ci est vue comme l'antithèse de la réflexion, souvent au cœur de conflits dichotomiques dans les domaines des arts graphiques et plastiques : dessin/couleur, masculin/féminin, raison/émotion, idée/sentiment...¹ Pour lui, la couleur, qui constitue au sein de la catoptrique² un excellent phénomène réflexif, est autant réfléchissante (matière à susciter la réflexion, la pensée) que réfléchie (matière à partir de laquelle il est possible de créer, de concevoir un ensemble). C'est ainsi qu'il aborde la couleur "réfléchie" comme un signe³, du point de vue de la didactique et de la linguistique.

La couleur en tant que signe posséderait donc un signifié (une représentation mentale du concept associé au signe) et un signifiant (une représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe). Son signifié serait comparable à sa symbolique, mouvante, et son signifiant relèverait de ses caractéristiques systémiques (teinte, saturation, clarté). Ainsi la couleur deviendrait signe puisqu'en étant considérée autrement que partie intégrante d'un phénomène optique, elle s'appréhende alors sous des angles d'approche différents, comme la physiologie ou la psychologie. C'est dans ce nouvel espace d'analyse qu'intervient la loi du contraste simultané des couleurs (Fig. 6), découverte et énoncée par Michel-Eugène Chevreul en 1839 : « [...] deux objets apparaissent sous une teinte résultant d'un mélange de la couleur propre de l'objet et de la complémentaire de celui qui est à côté »⁴. Le chimiste français, nommé directeur de la Manufacture des Gobelins en 1813 travaillait alors dans l'atelier des teintures et observait des variations de qualité des couleurs obtenues lorsqu'elles étaient juxtaposées entre elles. Après

1. Roque (Georges), *La couleur réfléchie*. Études Françaises, 24(2), 53-68. <https://doi.org/10.7202/035752ar>, Montréal, 1988, page 56.

2. Catoptrique : Relatif à la réflexion de la lumière, partie de l'optique qui étudie la réflexion (Le Robert).

3. Signe : Tout objet perceptible qui renvoie à une chose qu'il évoque, élément du langage associant un signifiant à un signifié (Le Robert).

4. Roque (Georges), *La couleur réfléchie*. Études Françaises, 24(2), 53-68. <https://doi.org/10.7202/035752ar>, Montréal, 1988, page 59 (d'après M.-E. Chevreul, « Avant-propos », *De la loi du contraste simultané des couleurs*, Paris, Pitois-Levrault, 1839).

1. Roque (Georges), *La couleur réfléchie*. Études Françaises, 24(2), 53-68. <https://doi.org/10.7202/035752ar>, Montréal, 1988, pages 60 - 61 (d'après M.-E. Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Paris, Pitois-Levrault, 1839).

2. Sémantique : Étude du sens, de la signification des signes, notamment dans le langage (Le Robert).

avoir exécuté des expériences avec des couleurs dites contiguës (non voisines sur le cercle chromatique) et des couleurs complémentaires (de part et d'autre d'un même axe sur le cercle chromatique), Chevreul constate l'existence d'un contraste qui ne provient non pas de la composition des colorants utilisés en teinture, mais bien d'un phénomène visuel. Poursuivant ses recherches, il en vient également à relier sa classification des couleurs à une forme de langage, en proposant une « structure de la couleur » à l'image d'une grammaire ou d'une syntaxe, composée des couples de complémentaires¹. Ainsi, les couleurs se meuvent en règles à suivre pour écrire et/ou parler correctement une langue singulière. Cette structure, accordée à une topologie rendant compte des interférences entre les couleurs contiguës, permet l'affranchissement des couleurs à un modèle donné ainsi qu'une ouverture à l'abstraction, hors de tout rationalisme ou de toute mesurabilité.

Le statut de loi du phénomène du contraste simultané éloigne progressivement la couleur des basses considérations qui lui étaient jusque-là imputées dans le vaste monde des arts et qui faisaient d'elle un attribut secondaire voire négligeable. Dorénavant, elle est « instrument de réflexion » à la fois du point de vue de la catoptrique mais aussi du domaine de la pensée. En somme, elle susciterait, concevrait et offrirait autant de significations propres ou figurées, figuratives ou abstraites que les mots d'une langue, et œuvrerait à construire un vocabulaire vivant, influencé de près par sa sémantique² changeante qui nourrit perpétuellement les *effets* qu'elle produit à la fois individuellement, chez un observateur, ou collectivement, sur le monde.

> *Effets de la couleur-signe : l'exemple du jaune*

Pour exemplifier la nature de signe comme partie intégrante de la couleur, je m'appuierai sur les travaux de recherches de la sociologue allemande Eva Heller (1948 – 2008) et de l'historien médiéviste français, spécialiste de l'histoire des couleurs Michel Pastoureau (1947 -).

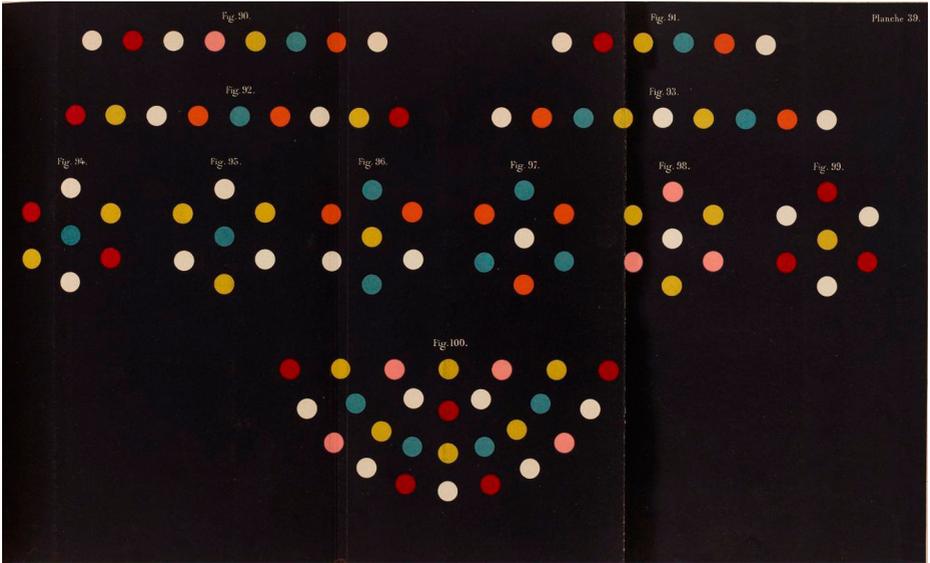


Fig. 6 - Schéma démontrant la loi du contraste simultané des couleurs présent dans le livre éponyme d'origine datant de 1839.

Dans son ouvrage *Psychologie de la couleur* paru en 2009, Eva Heller recense plus de 160 *effets* de la couleurs, ainsi que les émotions éprouvées qui peuvent en être liées de façon quasi-unanimes, puisque basées sur les résultats d'une étude réalisée auprès de 2000 individus d'origine allemande, tout âge et profession confondus. Ces résultats, inscrits dans l'actualité du XXI^e siècle, permettent de constater le pouvoir influent qu'exercent les effets de la couleur sur l'affect des individus, majoritairement enclins à faire converger leurs avis concernant la symbolique des couleurs. Ces effets qui constituent bien souvent l'héritage d'un long passé tumultueux à la fois sur les plans conceptuels (signifié) et matériels (signifiant) des couleurs ont perduré jusqu'à apparaître comme une évidence, favorisant l'engouement pour certaines couleurs au détriment d'autres. Michel Pastoureau, en tant qu'historien, s'appuie davantage sur les résultats de recherches archéologiques et historiques, avec un regard surtout porté sur le passé, dont l'accent est mis sur la période du Moyen Âge (476 – 1492). Relevant d'abord les aspects matériels d'une couleur (référénts¹, pigments, colorants) et son impact dans et sur la société (rôles taxinomiques², hiérarchiques³, socio-économiques⁴, emploi dans le monde des arts, etc.), en passant par des remarques lexicales, il explicite les concepts et symboliques qui en découlent, le tout faisant l'objet d'ouvrages bien précis : *Bleu, Histoire d'une couleur* paru en 2000, *Noir, Histoire d'une couleur* en 2008, *Vert, Histoire d'une couleur* en 2013, *Rouge, Histoire d'une couleur* en 2016, *Jaune, Histoire d'une couleur* en 2019 et le dernier en date, *Blanc, Histoire d'une couleur* paru en 2022.

Ces deux auteurs attestent que les *effets* d'une couleur varie selon son contexte de perception (domaines d'application de la couleur, temporalité historique, localisation géographique). De même, le focus sur les *effets* d'une couleur en particulier ne peut se lire de manière exclusive, mais bien au regard d'autres *effets* provenant d'autres couleurs, ce qu'Eva Heller appelle « accords chromatiques » : « L'accord chromatique ne constitue nullement une combinaison de couleurs

1. Référent :
Être ou objet auquel renvoie un signe linguistique dans la réalité extralinguistique telle qu'elle est découpée par l'expérience de tel ou tel groupe humain (Larousse).

2. Taxinomie :
Science des lois de la classification, suite d'éléments formant des listes qui concernent un domaine, une science. (Larousse).

3. Hiérarchie :
Organisation qui classe les personnes, leurs états, leurs fonctions selon des échelons subordonnés les uns aux autres (Larousse).

4. Socio-économique :
Relatif aux problèmes sociaux dans leur relation avec les problèmes économiques (Larousse).

aléatoires mais produit un effet aussi prévisible qu'immuable » (Fig. 7) quand Michel Pastoureau affirme de son côté qu'« une couleur de vient jamais seule ». Il est cependant à préciser qu'aussi bien Eva Heller que Michel Pastoureau rendent accessible une analyse sociologique et historique de la couleur avant tout axée sur une grille de lecture pratique et conceptuelle influencée par l'héritage judéo-chrétien de la civilisation européenne, excluant en grande partie les points de vue en provenance d'autres continents, notamment asiatique.

C'est donc à l'aide des recherches croisées de ces deux auteurs que je vais tenter de démontrer la nature de signe d'une couleur en particulier, le jaune. Objet d'étude du livre *Jaune, Histoire d'une couleur* de Michel Pastoureau et de mon classeur de Master CRIC¹, le jaune est la couleur avec le niveau de clarté le plus bas de tout le cercle chromatique. C'est à ce paramètre unique (aucune autre couleur du cercle ne lui est proche en termes de clarté) que le jaune doit sa versatilité² et son instabilité, car plus une couleur a un niveau de clarté bas, plus elle est facilement rompue, c'est-à-dire dé-saturée par le mélange avec d'autres couleurs. « Le jaune est fortement dépendant des couleurs avoisinantes » remarque à juste titre Eva Heller dans le chapitre « Jaune » de son ouvrage *Psychologie de la couleur*. En effet, le domaine chromatique du jaune au sein du cercle est relativement réduit, cinq teintes peuvent en être identifiées, le vert et l'orangé grignotant rapidement les extrémités en transition entre chaque domaine chromatique (Fig. 5 & 8).

Les interactions entre les couleurs du cercle, héritage des analyses obtenues des expériences dans le cadre de l'optique, témoignent d'une réalité sur les relations qu'entretiennent les hommes avec les couleurs : celles-ci, aussi bien lumière que matière, transposent leur degré de réflexion ou d'absorption dans le monde tangible, ce qui a pour conséquence leur estime inégale et leur recours variable. Ainsi, les propriétés systémiques de la couleur jaune énoncées précédemment auront eu, au cours de l'histoire, un impact indéniable sur son appréciation, son utilisation et son rôle symbolique dans la société.

1. Master Création, Recherches et Innovation en Couleurs et Matières (Institut Supérieur Couleur Image Design de Montauban, 82).

2. Versatilité : caractère qui change facilement d'opinion, qui est sujet à des volte-face subites, synonyme de changeant, ondoyant (Larousse).



Fig. 7 - « Accords chromatiques » du jaune obtenus grâce aux résultats de l'étude menée par Eva Heller sur 2000 participants.

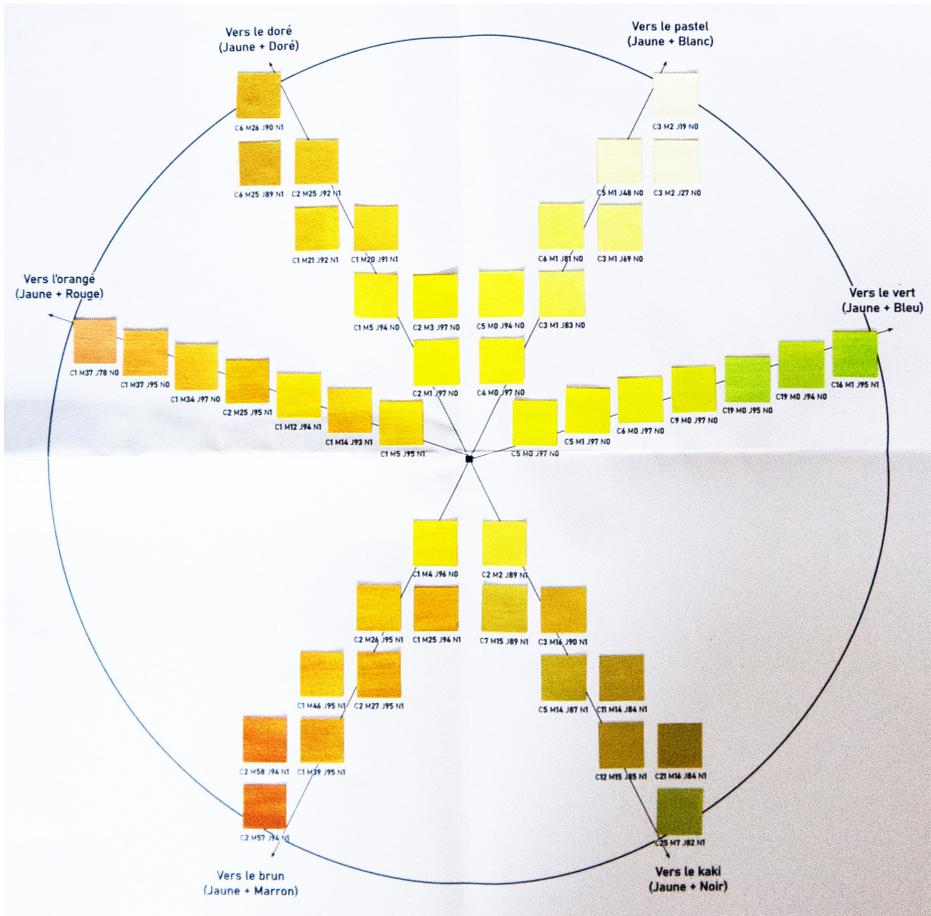


Fig. 8 - Carte domaniale présentant les variations et les limites des teintes de jaune, par contretypes et pourcentages CMJN.

Chronologiquement, et en remontant aux temps immémoriaux du paléolithique (45000 – 12000 av. J.-C.), les couleurs sont d'abord vues comme une matière (une pellicule recouvrant les êtres et les choses), puis comme une lumière et enfin une sensation, opérant un glissement de son signifiant vers son signifié. Le jaune n'y échappe pas, d'autant plus qu'un de ses référents les plus emblématiques, l'or, le supplante rapidement. Ce dernier est l'image parfaite de l'ambivalence inhérente à la symbolique du jaune : arrivé en Occident durant le Néolithique final (IX^e – VII^e millénaire av. J.-C.), il remplace rapidement le soleil comme principal référent du jaune, et sa rareté, de même que son utilisation dans la fabrication de la monnaie, le rendent prestigieux. D'abord couleur de la raison en analogie avec celle, supposée, du soleil (en anglais et français les adjectifs lumineux ou brillant évoquent, au sens figuré, une forme d'intelligence), le jaune, confondu en or, se meut progressivement en objet de convoitise auquel sont affublées tout un ensemble de vertus et de récompenses : richesse, pouvoir, immortalité, perfection.¹ Jusque-là bien considéré, l'or (et donc le jaune) connaît un premier revers de médaille durant l'Antiquité classique, où ses qualités matérielles et les légendes qui lui sont associées conduisent à des finalités dramatiques sur le plan moral (cupidité, envie, désir de possession obsessionnel, jalousie) et sur le plan civilisationnel (incivilités, violences, guerres, injustice, trahison). Un autre référent, pour le coup moins reluisant, insiste également sur la négativité supposée de la couleur jaune, qui ne concerne cette fois-ci non pas les sentiments ou les mœurs, mais la santé et le physique : la bile.² Au Moyen Âge, le jaune devient la couleur de la souillure, où, dans le monde médical, il fait écho à la fois aux urines et à la bile, ainsi qu'à la maladie qui peut en découler, la jaunisse. Supposée conséquence d'une colère non-maîtrisée, la jaunisse adviendrait par un excès de bile produite par la vésicule biliaire et qui au lieu d'être acheminée aux intestins, se rend directement dans le sang, donnant à la peau cette couleur jaune inappropriée.³ Couleur sale et porteuse de maladie, le jaune tire sur le vert, couleur voisine à laquelle

1. Pastoureau (Michel), « Une couleur bénéfique » *Jaune : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2022.

2. Pastoureau (Michel), « Une couleur équivoque » *Jaune : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2022.

3. Heller (Eva), « Jaune » *Psychologie de la couleur : effets et symboliques*. Pyramyd, Paris, 2009, pages 80 & 85.

1. Heller (Eva), « Violet »
*Psychologie de la couleur
: effets et symboliques.*
Pyramyd, Paris, 2009,
pages 165 - 169.

sont également imputées des propriétés d'instabilité voire de toxicité. Le jaune et le vert étant juxtaposés dans le cercle chromatique, leurs teintes en viennent à se rejoindre, puis se mélanger, et il est intrigant de noter que ce lien sur le plan systémique renvoie logiquement aux aspects signifiés similaires concernant les deux couleurs. De même que le violet, communément admis comme étant la couleur complémentaire du jaune, a un signifié opposé à la symbolique première du jaune, la raison, puisqu'il est identifié comme une couleur liturgique et est fortement rattaché à une forme de mysticisme.¹ Les *effets* du jaune et les émotions qu'il provoque s'alignent donc avec sa position dans le cercle chromatique et son interaction avec les couleurs avoisinantes. Cette analyse reste plausible quand le signifié et le signifiant du jaune sont appréhendés sous l'angle du contexte de la symbolique chromatique européenne. Car ailleurs, et surtout en Asie, le jaune change complètement de visage.

Bien qu'évoqué anecdotiquement par les deux auteurs, le jaune asiatique œuvre à remonter le niveau d'estime des *effets* discutable qu'il semble produire sur les individus du vieux continent. C'est en l'an 1664 que la Compagnie des Indes Orientales, fondée par le ministre français de la marine et des colonies Jean-Baptiste Colbert (1619 - 1683), importe des objets divers (mobilier, textile) en provenance d'Orient, notamment de la Chine, de la Perse, de l'Inde ou de la Mongolie. Ceux-ci témoignent de l'omniprésence du jaune et de son engouement pour les populations locales, qui le voient comme un emblème de sagesse, de bonheur, de gloire. La symbolique du jaune en Asie est presque aussi forte et valorisée que celle du rouge ou du bleu à certaines époques en Europe, puisqu'en Chine, il est la couleur du pouvoir, privilège exclusif de l'Empereur, notamment l'Empereur Huang Ti, dit « l'empereur jaune », régnant sur la Chine durant le II^e millénaire, et qui selon la légende, aurait apporté la culture aux hommes (le jaune de la raison)². Les signifiants du jaune impérial sont tirés pour la majorité de matières, objets ou plantes luxueuses et prestigieuses, comme évoquées dans les mémoires du dernier empereur de Chine Puyi (1906 – 1967) : « Chaque fois que je repense à mon

2. Heller (Eva), « Jaune »
*Psychologie de la couleur
: effets et symboliques.*
Pyramyd, Paris, 2009,
pages 82 - 84.

enfance, un voile de couleur jaune enveloppe mes souvenirs : les tuiles vernissées étaient jaunes ; jaune aussi le palanquin, les coussins, la doublure de mes robes et de mes chapeaux [...] jaunes encore les reliures de mes livres, les tentures de ma chambre, les brides de mon cheval ».

Les *effets* du jaune, mais également ceux d'autres couleurs, font appel, pour se manifester, à toute forme de souvenir dont l'appréciation, positive ou négative, dépend largement du vécu de l'individu. Ainsi, il ne semble pas que seuls les *effets*, avant tout basés sur des ressentis, puissent être reliés à une ou plusieurs couleurs, mais que celles-ci sont également capables, à l'aide de la portée de leur signifié, d'influer sur la perception des dits-*effets* en s'inscrivant et perdurant dans la mémoire par le biais des souvenirs. Tout comme la langue évolue par un remaniement constant de son usage par ses locuteurs, les *effets* et les couleurs dialogueraient, s'inspireraient mutuellement et se transformeraient au contact des émotions et des affects de tout un chacun, peu ou souvent partagés.

De par son enquête, Eva Heller restitue les *effets* révélés par les sondés sous forme de pourcentages, plusieurs couleurs pouvant être à l'origine d'un même *effet* mais à des proportions différentes. C'est ainsi qu'elle obtient et détermine ses fameux accords chromatiques (Fig. 7), suggérés par un diagramme quadrilatéral présentant la prévalence de chaque couleur évocatrice de l'*effet* interrogé. Cet outil permet de rendre compte de la négativité qui incombe indéfectiblement au jaune, puisque celui-ci renvoie inévitablement à bon nombre de ressentiments, et indirectement aux 7 péchés capitaux. Plus globalement, les accords chromatiques, à l'image d'une palette de peintre, se prêtent à jouer un rôle de lexique¹, où les couleurs incarnent des superlatifs à l'intensité sémantique variable selon leur pourcentage de récurrence au sein d'un accord. Ces accords chromatiques, dirait-on combinatoires ou harmonies dans le jargon du coloriste, valorisent un point de vue abstrait de la couleur, un champ d'exploration artistique et linguistique identifié

1. Lexique :
Ensembles des mots d'une
langue (Le Robert).

1. Tonicité :
Caractère tonique d'une couleur figurée en petite quantité dans une harmonie, destinée à vivifier les couleurs autour.

plus tôt par Michel-Eugène Chevreul, qui ouvre à une possibilité d'interprétation des couleurs nouvelle se structurant autour de ce langage peu commun mais omniprésent. La couleur-signe joue ainsi plusieurs rôles syntaxiques en tant que caractère multi-facette du langage chromatique : elle est avant tout lettre lorsqu'elle est isolée, devient mot quand elle juxtaposée selon des lois ou règles énoncées dans différentes disciplines, intervient comme qualificatif et vecteur d'intensités diverses selon sa répartition et sa proportion au sein d'un tout (tonicité¹, jeux de contraste), puis finalement, se réalise en l'articulation d'une forme de narration, par ses *effets* produits, bien souvent expressifs appelant aux émotions, aux pulsions, faisant resurgir des souvenirs...

Expression de la couleur : la couleur-signe au service de la narration

> *Les effets de la couleur-signe comme porte ouverte sur un monde perméable*

1. Effet : Ce qui est produit par une cause, phénomène apparaissant dans certaines conditions (Le Robert).

2. Abstraction : Fait de considérer à part une qualité, une relation, indépendamment des objets qu'on perçoit ou qu'on imagine. Idée abstraite, opposée à la réalité vécue (Le Robert).

3. Psychosensoriel : Qui concerne l'activité intellectuelle et psychique liée aux perceptions sensorielles. (CNRTL).

La couleur-signe en tant que cause manifeste à l'attention de tout être sensible à son langage les *effets*¹ divers et variés évoqués dans la sous-partie précédente, parfois majoritairement approuvés ou minoritairement contestés. Ceux-ci s'inscrivent dans la structure et la topologie de la couleur de Michel-Eugène Chevreul en tant que conséquence de l'impact ressenti chez un ou plusieurs observateurs, et se rapportent ainsi à cette abstraction² dans laquelle la couleur semble exercer pleinement son rôle de signe. Ce champ d'exploration chromatique et psychosensoriel³ renvoie donc à la couleur-signe son statut d'instrument de réflexion, à la fois par analogie avec la pensée (porter successivement son attention sur un ou plusieurs objets pour les faire interférer de différentes manières) mais aussi par son statut symbolique, ne se limitant pas simplement à la perception du monde réel mais allant bien au-delà d'une certaine expérience de la réalité vécue. L'emploi de la couleur-signe comme langage donne vie à des visions, des interprétations, des

1. Définition Le Robert.

2. Goodman (Nelson),
Manières de faire des mondes, Gallimard, Paris, 2006.

3. Perméabilité : Caractère de quelque chose, de quelqu'un qui peut être atteint, qui se laisse pénétrer (Larousse).

4. Goodman (Nelson),
« Versions et visions »
Manières de faire des mondes, Gallimard, Paris, 2006, pages 16 - 21.

5. *ib.*

des concepts sur lesquels des termes effectifs sont pointés, contribuant à façonner un monde, un nouvel « ensemble de tout ce qui existe »¹, superposé sur le monde tangible, connu. Le philosophe américain Nelson Goodman (1906 - 1998) étudie la notion de mondes par une approche analytique des systèmes et des fonctions des symboles dans son essai *Manières de faire des mondes*². Pour lui, le langage structure et apporte des propriétés aux mondes, ceux-ci, décomposés en plusieurs versions, étant souvent le fruit de perceptions, de descriptions et de déductions opérées dans le monde tangible, le seul monde expérimenté de manière organique. Il existerait autant de version d'un monde que de mondes simulés insubstantiellement, dont les fondements auraient la capacité de se substituer entre eux. Ce caractère informel voire incertain appelle à une certaine perméabilité³ de ces mondes et de leurs versions. Toutes ces visions qui prennent racine dans le domaine du tangible et de l'observable en direct rendraient compte d'une interprétation relative de la réalité, puisque partagée par des êtres de nature différente, aux expériences variées et aux aspirations diverses, incarnés avant tout par leur histoire personnelle. Cela explique en grande partie le manque d'unanimité quant aux *effets* associés à des couleurs données illustrés par les accords chromatiques d'Eva Heller, que Nelson Goodman pourrait commenter ainsi : « Les nombreuses versions différentes du monde sont d'intérêt et d'importance indépendants, et ne requièrent ni ne présupposent d'être réduites à un unique fondement. »⁴

Du langage chromatique, la couleur-signe en est l'unique fondement, mais revêt une pluralité d'apparences pouvant constituer autant de « versions » d'un signe, lequel est amené à jouer un rôle fluctuant dans la manifestation des *effets*. Nelson Goodman ayant une pensée des systèmes, il opte pour une organisation générale des mondes et de leurs versions en tant qu'« unité », évitant ainsi la réduction ou la neutralité⁵, ce qui rejoint ma démarche d'établissement de la couleur comme un signe au sein d'un langage premièrement visuel : ne plus considérer la couleur comme un simple prétexte à concrétiser

visuellement un *effet* bien souvent abstrait (symbolique), mais bien comme un outil de construction de combinaisons chromatiques desquelles naîtrait un matériau linguistique porteur d'interprétations et de considérations sensibles.

Des manières de faire le monde exprimées par Nelson Goodman renvoient encore aux fondements systémiques de la couleur-signe, comme par exemple la « composition et la décomposition »¹, qui n'est autre qu'une hiérarchisation en genres ou espèces des relations qui unissent les mondes. Tout comme il existe des couleurs primaires² ou secondaires³, certains fragments de mondes peuvent être relégués au rang de rôle-titre d'un genre, ou au contraire d'une sous-classe. Les couleurs contiguës passeraient sous le coup d'une *distinction* et les couleurs complémentaires joueraient le jeu de la *recomposition* (combinaisons de composants). Des *applications d'étiquettes* (formulées ainsi par Goodman) traduiraient l'emploi des nombreux termes dérivatifs⁴ associés aux couleurs et qui interviennent comme autant de prédicats ou d'images donnant lieu à des *transferts métaphoriques*, à un glissement d'un sens (propre) vers un autre (figuré). Tout cela enjoint les mondes à différer par rapport à leurs constituants, phénomène que l'auteur énonce ainsi : « Il se peut qu'appartiennent au même monde des entités bigarrées se regroupant les unes les autres en des motifs compliqués »⁵. Il est intéressant de noter que l'emploi de *bigarrées*, synonyme de multicolore, rattaché à entité, une idée générale, une abstraction que l'on considère comme une réalité, sont ici associés et utilisés pour mettre l'emphase sur la nature plurielle des substances multiples amenées à structurer un monde impulsé par l'imagination. La couleur-signe suggérée ici sous l'adjectif *bigarrées* ne se réfère pas à sa teinte, sa saturation ou sa clarté, c'est-à-dire à tout ce qui rend compte de son aspect visuel et physique, mais à son essence d'objet définissable par des mots, des impressions, des *effets*. La couleur-signe, en plus de divulguer des *effets* sous le coup du ressenti, peut elle-même devenir *effet*, par analogie ou substitution, si tant est qu'elle ne se contente pas d'une simple représentation, mais bien d'une expression du-dit *effet*.

1. Goodman (Nelson), « Des manières de faire le monde » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 23 - 27.

2. Couleurs primaires : Couleurs obtenues directement, sans mélange (rouge, jaune, bleu).

3. Couleurs secondaires : Couleurs obtenues par mélange des couleurs primaires (orange, vert, violet).

4. Goodman (Nelson) « Des manières de faire le monde » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 23 - 27.

5. *Ib.*

> De l'effet à l'émotion : l'expression de la couleur-signe

L'expression est la finalité du langage là où la représentation la précède dans l'exercice de la communication d'un *effet*. La représentation matérialise l'*effet* par l'emploi d'une couleur-signe, quand son expression le rend significatif au regard de plusieurs observateurs. La différence fine entre représentation et expression tient dans leur définition proche, puisque toutes deux s'accordent à « rendre sensible par un signe »¹ une idée ou un objet, mais ce caractère « sensible » se distingue de deux façons pour chacune d'entre elle. Le sensible de la représentation ne serait pas celui de l'expression : la couleur-signe en tant que représentation mettrait du sens sur l'aspect matériel et/ou sensoriel d'un *effet*, quand son expression rendrait compte de ses aspects conceptuels et insubstantiels. La représentation tient du signifiant de la couleur-signe quand l'expression relève du signifié. De manière plus prosaïque, et quand il est question de langage, Nelson Goodman, toujours dans *Manières de faire des mondes*, identifie deux termes d'application littéraire de la représentation et de l'expression : le sujet et le style². Leur emploi en littérature caractérisent des fonctions narratives et descriptives d'exposition, de révélation de la forme et de son contenu : « La forme varie tandis que le contenu reste constant »³. La couleur-signe comme représentation valant pour ce qui est dit, c'est-à-dire le sujet, multiforme, et la couleur-signe comme expression relevant de la manière de dire ce qui est dit, c'est-à-dire le style, qui découlant du sujet, révélerait peu ou prou son signifié communément identifiable. Le style y est défini comme la « signature individuelle ou collective d'une caractéristique complexe »⁴, autrement dit, la portée du signifiant (expression) de la couleur-signe s'adresserait et dialoguerait avec le monde, les observateurs, qui, plus ou moins touchés, dirait-on sur le plan sensible, affectés, seraient susceptibles d'en faire matière à créer des mondes, à imprégner de leur vécu ou de leur histoire personnelle les *effets* exprimés et rapportés par les signes du langage chromatique. Ces narrations internes, relevant du vécu d'observateurs, et ces narrations externes,

1. Définition Le Robert.

2. Goodman (Nelson), « Style et sujet » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 45 - 49.

3. *Ib.*

4. Goodman (Nelson), « Style et signature » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 57 - 63.

relevant de la manifestation de mondes en marge de la réalité, se rejoignent par une dimension intrigante du langage à laquelle s'intéresse depuis lors Nelson Goodman : la portée narrative, le pouvoir narratif de ce système de signes employé à des fins de communication.

1. Narration : Exposé écrit et détaillé d'une suite de faits, dans une forme littéraire (Le Robert).

Comme notifié plus tôt, je m'intéresse à un pan de la communication bien spécifique à propos de la problématique sur laquelle je m'interroge : la narration¹, dirait-on vulgairement les histoires ou les récits de faits réels ou fictifs, qui pour être racontés, passent sous la coupe du langage écrit ou oral. En tant que designer, le langage au sens commun regorge de termes plus ou moins explicites très utiles et pratiques pour caractériser, décrire, accentuer, insister ou minimiser divers aspects du travail, qu'ils soient concrets ou abstraits (idées, croquis, objets, axes de recherches, matériaux, communication...). La couleur, au cœur des métiers du design et de l'art en général, constitue un paramètre non-négligeable pour la bonne compréhension d'un parti-pris de recherche, quelque soit le domaine de design exploré. En plus d'un attribut visuel, elle donne, par rapport à un contexte sociologique ou géographique, une tournure, une orientation sémantique à une idée ou un objet, par ses rapports constamment balancés entre son signifié et son signifiant. La couleur raconte, dit et exprime quelque chose, par le biais de quelque chose, elle *narre*, mais de quelle manière ?

2. Goodman (Nelson), « Style et sentiments » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 49 - 53.

En tant que simple outil linguistique, la couleur-signe répond aux exigences de représentations et d'expressions expliquées plus haut, mais quand le langage auquel elle appartient s'applique à une démarche d'énonciation de faits, elle sert alors dans un premier temps à définir un sujet puis à rendre compte, par une disposition prédéterminée du sujet dans une structure narrative, d'un style global à la portée affective : « Quand le fait s'arrête, la fiction démarre »² à comprendre que quand le style succède au sujet dans la finalisation d'un *effet*, il offre une porte ouverte à des impressions intangibles qui touchent dans un premier lieu les sens, puis les sentiments. C'est comme cela que la couleur-signe surpasserait son statut

d'outil, de simple « caractère » de l'alphabet chromatique, en parvenant, par la manifestation d'*effets* et de leur *expression*, à faire éclore des émotions chez celui ou ceux qui la lisent.

L'émotion est le résultat d'un processus interne individuel de cheminements de pensées ou au contraire, d'impulsions en réaction à des événements extérieurs ou à des ruminations mentales. Pour ce qui est d'un récit comportant des faits réels ou fictifs, la provocation d'émotions en est souvent le but assumé, que le récit soit de nature journalistique (rendre compte de l'état du monde réel à l'échelle régionale, nationale ou internationale), scientifique (couchant sur le papier une découverte, un processus, des questionnements et des attentes), ou divertissante (histoires partiellement ou complètement fictives dans les films, les romans, la musique, les contes, les bandes dessinées...). La nature du récit augure souvent de la nature-même des émotions, associées à des sentiments négatifs ou positifs, et ce de manière parfois stratégiques comme pour les récits journalistiques (le sensationnalisme récurrent dans les médias d'information appelle aux sentiments d'alerte et de suspicion comme la peur et le doute, en jouant sur la négativité des faits souvent mieux enregistrée en mémoire), ou de manière didactique en suscitant l'intérêt de curieux ou d'initiés dans le cadre des récits scientifiques (besoin de compréhension pouvant amener à la frustration, la surprise, la confusion ou le contentement). Dans mon cas, c'est davantage la nature divertissante des récits qui m'interpelle, à la fois en considérant mon travail de designer et au regard de la notion de couleur-signe. Car si les aspects journalistiques ou scientifiques semblent tout deux jouer, chacun de leurs côtés, sur les mêmes cordes du sensible, l'aspect divertissant, lui, paraît dépendre de réactions affectives beaucoup plus nuancées voire incomparables selon les individus. Cette variété de réactions émotionnelles et les variations d'intensité qui en proviennent se manifestent de la sorte chez des individus en réponse à des besoins, bien souvent spécifiques et caractérisés par une subjectivité inhérente à chaque personne définie en grande partie par son parcours de vie.

C'est ce qu'en pense l'universitaire et professeur de littérature français Vincent Jouve dans son ouvrage *Pouvoirs de la fiction, pourquoi aime-t-on les histoires ?* publié en 2019. Dans la deuxième partie nommée « Le besoin d'émotion », il définit l'émotion ainsi : « L'émotion est une conduite réflexe, involontaire, vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur »¹. La dimension involontaire de l'avènement d'émotions induit cette subjectivité qui fait ressentir les *effets* sous différentes impressions selon tel ou tel individu. Celle-ci n'est pas mise à mal quand elle s'expose à une narration composée de faits fictifs, puisque ce type de narration n'a souvent que peu à voir avec le réel et s'éloigne donc de toute considération objective, laissant libre cours à l'imagination. Vincent Jouve indique que le fait d'apprécier autant les histoires de ce type serait motivé à la fois par ce besoin d'émotion, qui se traduirait par une « relation affective » avec le récit, mais aussi d'une curiosité piquée, d'une recherche d'intérêt, d'un enseignement ou d'une connaissance perçue comme une « relation épistémique² ».

Ce serait donc à la fois les images et les interactions entre les personnages et leur environnement (le recours à la représentation dans le récit) et les discours, leçons, péripéties associés (l'expression des représentations dans le récit) qui susciteraient la curiosité et l'admiration des lecteurs. Le récit divertissant permet au lecteur d'être actif dans son rapport à l'œuvre exposée, puisqu'il adopte différentes postures selon les structures narratives employées : il se prête au rôle de confident ou de conteur omniscient dans les récits écrits à la troisième personne, ou vit par procuration la vie du personnage quand celui-ci s'exprime directement, le récit étant alors rédigé à la première personne. Selon ces spécificités de formulations narratives, les émotions ressenties varient en *effets* et en intensité. La capacité d'empathie³ largement exploitée dans le cas des récits rapportés par un narrateur-personnage (la capacité du lecteur à se mettre à sa place) demeure probablement l'un des plus cruciaux facteurs d'intensité émotionnelle, telle une *catharsis*⁴ vécue de

1. Jouve (Vincent), « Le besoin d'émotion » *Pouvoirs de la fiction : Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Armand Colin, Malakoff, 2019, pages 62 - 63 (d'après le *Trésor de la langue française*).

2. Epistémique : Relatif à une épistémé, à l'ensemble des connaissances propres à un groupe social, à une époque (Le Robert).

3. Jouve (Vincent), « Les émotions de la fiction » *Pouvoirs de la fiction : Pourquoi aime-t-on les histoires ?* Armand Colin, Malakoff, 2019, pages 67 - 76.

4. Catharsis : Purgation des passions, selon Aristote, libération affective. (Le Robert).

1. Jouve (Vincent),
« Les émotions de la
fiction » *Pouvoirs de la
fiction : Pourquoi aime-t-on
les histoires ?* Armand
Colin, Malakoff, 2019,
pages 67 - 76.

2. Relation parasociale :
Type de relation sociale
à sens unique dont une
personne peut faire
l'expérience vis-à-vis d'une
personnalité publique ou
d'un personnage de fiction
(Wikipédia).

3. Médiateur : Qui sert
d'intermédiaire, d'arbitre,
de conciliateur (Larousse).

l'intérieur et non du point de vue d'un spectateur. L'auteur identifie ce phénomène d'attraction et d'attachement aux récits de fiction comme un *transfert affectif* : « on est ému comme on le serait si on était confronté à de telles situations dans la vraie vie. Ce n'est donc pas le récit qui produit l'émotion, mais notre mémoire »¹. J'avoue ne pas être totalement d'accord avec son point de vue plutôt bien tranché sur la dimension émotionnelle du récit, qui serait inexistante. Néanmoins, les émotions prenant racine dans le mental pour se manifester organiquement à travers le corps (tension musculaire, frissons, pleurs), le rôle de la mémoire n'est pas non plus à négliger. Pour moi, le récit est un déclencheur, il tisse des liens entre l'aspect formel de la narration et ce qui lui donne du sens dans l'esprit du lecteur, c'est-à-dire comment ses connaissances rationnelles, couplées avec ses pensées intimes et subjectives, conçoivent ce fameux transfert affectif. Je réévaluerai ce transfert davantage comme un « dialogue affectif » entre l'œuvre et le lecteur, et même plus précisément entre l'auteur de l'œuvre et sa cible. Découlant d'une attention favorable et bienveillante envers le récit, ce dialogue s'apparenterait à une relation parasociale² implicite entre l'auteur et le lecteur, que Vincent Jouve évoque comme une relation indirecte. Le besoin de contact indirect, créant parfois un sentiment d'affection pour les personnages d'une œuvre ou pour l'univers imaginé, semble renvoyer imperceptiblement à l'instinct grégaire de l'être humain et à sa nécessité de sociabiliser, de communiquer.

Quelle est la place de la couleur-signe dans ce *dialogue affectif*? En serait-elle le médiateur³? En tant qu'outil du langage chromatique, elle faciliterait la circulation des informations effectives entre chaque partie selon ses caractéristiques systémiques (teinte, saturation, clarté) et son potentiel de représentation et d'expression des *effets*. La palette chromatique protéiforme des *effets* annonce un avant-goût de celle des émotions. C'est l'écrivain français Alain Damasio (né en 1969), cité dans *Pouvoirs de la fiction*, qui établit trois niveaux d'émotions selon des termes proches du vocabulaire des systèmes de

1. Jouve (Vincent),
« À quoi servent les
émotions ? » *Pouvoirs de
la fiction : Pourquoi aime-
t-on les histoires ?* Armand
Colin, Malakoff, 2019,
pages 62 - 65.

2. Transcendance :
Caractère de ce qui est
transcendant, de ce qui se
situe au-delà d'un domaine
pris comme référence,
de ce qui est au-dessus
et d'une autre nature
(CNRTL).

3. Goodman (Nelson),
« Un dilemme » *Manières
de faire des mondes*,
Gallimard, Paris, 2006,
pages 90 - 95.

4. Symbole : Être, objet
ou fait perceptible,
identifiable, qui, par
sa forme ou sa nature,
évoque spontanément
quelque chose d'abstrait ou
d'absent (Le Robert).

de la couleur : les émotions *primaires* (bonheur, tristesse, peur, colère, surprise, dégoût), les émotions *secondaires* (embarras, jalousie, culpabilité, orgueil), et les émotions d'*arrière-plan* (bien-être, calme, désir, tension, plaisir), le tout rendant compte de notre *tonalité* au monde¹, que j'imagine comme un grand nuancier ou un grand cercle répertoriant nos couleurs, chargées d'*effets* perpétuant des émotions communes, plus personnelles ou intimement suggérées.

> *Le potentiel narratif de la couleur-signe : du symbole à l'ornement*

Concrètement, comment cette palette d'émotions peut-elle se manifester ? Par quels recours la couleur-signe passe de simple outil de la grammaire chromatique à un objet sémantique défini à la portée narrative ? Pour y répondre, il convient de se rappeler dans un premier temps du champ d'exploration privilégié par le langage chromatique : cette abstraction, cette porte ouverte sur des mondes perméables, muables, transformables. L'expression de la couleur-signe se crée en grande partie par cette abstraction en mettant en avant la subjectivité en vue de l'appréhension des *effets* produits, ce qui touche donc à la sensibilité individuelle. Utiliser le langage chromatique pour appréhender une œuvre abstraite donne, selon Nelson Goodman, un accès avantage à la reconnaissance de l'expression de sentiments et d'émotions diverses, mais également à une certaine forme de transcendance². Il distingue ainsi les œuvres dites « représentationnelles », qui ne représentent rien d'autre que ce qu'elles montrent de façon explicite (il donne l'exemple de *La Dame à la Licorne*), de ces œuvres abstraites qui ne représentent rien mais expriment, qui symbolisent : « L'expression est une façon de symboliser quelque chose en dehors de la peinture »³.

Quand la couleur au sein d'un œuvre visuelle symbolise⁴, Nelson Goodman l'identifie comme une propriété externe ou extrinsèque de l'œuvre, à comprendre que bien qu'elle en soit partie intégrante, elle renvoie à autre chose que

l'œuvre en elle-même. Cette « externalité » de la couleur met en évidence sa capacité à faire écho, à produire ce *dialogue affectif* défini précédemment, ici entre un tableau et un observateur. La couleur deviendrait couleur-signe dans ce cas de figure car elle se charge d'une force évocatrice en valorisant son signifié dans la mise en œuvre du *dialogue affectif*. Matériellement, elle n'est plus simplement un outil du langage chromatique, mais un symbole né de l'emploi de ce langage dans un structure narrative, ce que Nelson Goodman identifie comme une « exemplification partielle d'un produit global » dans le chapitre « Échantillons » de son essai *Manières de faire des mondes*. Le produit global renvoie ici à l'ensemble du récit, dont la narration est articulée par l'utilisation de une ou plusieurs couleurs-signes qui chacune évoque spontanément quelque chose, exemplifie un effet par son expression. Incarnante dans le récit, la couleur-signe devient couleur-symbole au regard de l'idée d'échantillon défini ainsi par l'auteur : « Partie des propriétés d'un objet variant avec le contexte et les circonstances »¹. Le contexte se prête au vécu du lecteur ou de l'observateur, quand les circonstances sont déterminées par la structure narrative et le contenu du récit, et tout deux interfèrent sur l'appréhension et la réception affectives de la couleur-signe. Elle devient un échantillon narratif, un symbole porteur d'un sens particulier dont l'intérêt varie selon la sensibilité individuelle.

1. Goodman (Nelson),
« Échantillons »
Manières de faire des mondes, Gallimard, Paris, 2006, pages 95 - 105.

Un exemple de cette mutation en symbole de la couleur-signe est l'imagerie du *Petit Chaperon Rouge* (Fig.9) conçue par la peintre, illustratrice et autrice suisse Warja Lavarter (1913 - 2007) dans une longue page d'environ 4m de long, repliée en accordéon. Cette œuvre met en évidence pour moi l'emploi du langage chromatique dans une structure narrative et le rôle qu'y joue la couleur-signe, qui se meut alors en couleur-symbole : chaque couleur incarne un personnage ou un élément du décor issus du conte d'origine. Le choix de la couleur évocatrice repose sur l'aspect physique d'un élément ou d'un personnage, qu'on pourrait qualifier à ce stade

1. Pastoreau (Michel),
*Bleu : Histoire d'une
couleur*, Éditions Seuil,
Paris, 2000.

2. Pastoreau (Michel),
*Jaune : Histoire d'une
couleur*, Éditions Seuil,
Paris, 2022.

d'*identitaire*, puisque chaque sujet se distingue d'un autre grâce à ce contraste dans la ou les couleurs qui, au cours des représentations graphiques et plastiques du conte au cours des siècles, les ont constitués et n'ont guère changé : le loup est unanimement caractérisé par le noir, le Petit Chaperon Rouge, comme son nom le suppose, est identifié par le rouge, et la forêt (le lieu principal de l'intrigue) est logiquement représentée par des nuances de verts. Les personnages secondaires sont rattachés à des couleurs plus ambiguës, comme le jaune pour la mère et le bleu pour la grand-mère : deux couleurs aux symboliques floues, malléables, ambivalentes^{1,2}. Des couleurs aussi fortes du point de vue de l'histoire de leur signifiant (matériaux et matières de la couleur) et de leur signifié (concepts de la couleur) sont d'office utilisées, d'abord par héritage esthétique, pour désigner ensuite de manière évidente les deux personnages principaux du conte, antagonistes. Enfin, la couleur-signe ne serait pas symbole sans la forme dans laquelle elle se manifeste : si au début de l'histoire chaque élément semble évoluer sur le même plan par une échelle commune entre chaque occurrence colorée représentée sous forme de pois, à partir du moment où les personnages interagissent avec l'environnement, puis entre eux (quand le Petit Chaperon Rouge fait la rencontre du loup), l'échelle globale passe du plan pour s'appliquer de façon concentrée sur les personnages, rendant le décor secondaire au profit de la tension narrative qui se profile (l'élément perturbateur que constitue la rencontre).

L'occurrence désignant le loup, un pois noir, est représentée plus grand que l'occurrence du Petit Chaperon Rouge, un pois rouge, indiquant de manière spontanée son caractère dominant, imposant voire menaçant. Ces pois, qu'ils relèvent du décor ou des personnages, semblent interagir et s'enchaîner de façon anarchique au fur et à mesure qu'adviennent les péripéties qui ponctuent le conte (l'errance du Petit Chaperon Rouge dans la forêt, le loup qui dévore la grand-mère, l'arrivée du chasseur...). Ainsi, subtilement et à travers une apparente abstraction, Warja Lavarter emploie la couleur-signe à la fois comme un outil de langage, en tant que principal caractère d'une langue (ici sous forme de pois ou de polygones colorés),

mais aussi comme symbole faisant écho à des faits ou à des sujets perceptibles pour répondre à l'exigence d'une narration à finalité divertissante, se divisant en cinq étapes reconnues : l'écriture d'une situation initiale, de l'élément perturbateur, des péripéties, du dénouement et de la situation finale.

Ce qui est intéressant avec l'œuvre de Warja Lavarter au regard du langage chromatique, c'est que l'histoire du *Petit Chaperon Rouge*, racontée, transmise et communément admise comme telle selon les représentations visuelles qui en ont été faites, permet de rendre compte du potentiel narratif de la couleur-signe, qui se rapporte visuellement à son rôle initial de caractère de l'alphabet chromatique. Le langage chromatique est mis au service de la narration par cet enchaînement de point colorés, dont l'agencement, bien que mouvant, reste relativement défini en ligne, à la manière du sens de lecture occidentale. Le récit y apparaît de façon sous-jacente comme un système rendant compte des subtilités et des structures narratives, et c'est par cette itération de couleurs-signes que celles-ci se chargent du ressenti provoqué à la lecture du récit. « Une couleur ne vient jamais seule » affirmait Michel Pastoureau : la répétition joue le jeu des contrastes colorés si chers aux coloristes car ceux-ci enrichissent le signifié d'une couleur, par accentuation, récurrence, isolement, illusion d'optique (camaïeux¹, tonique, dominante², contraste de complémentaires, clair-obscur³...). Cette dualité entre les couleurs renforce leur portée symbolique, et quand le symbole ainsi visualisé participe à l'élaboration d'un récit, il prend la forme d'un motif. La couleur traduit un *effet*, une intention du récit quand le motif résulte de l'expérience narrative relative à sa structure : l'intrigue s'étalant sur une certaine temporalité et se concentrant sur plusieurs personnages, ceux-ci reviennent, disparaissent, réapparaissent, ils font office d'occurrences colorées dans le cas de l'interprétation graphique de Warja Lavarter tout comme le contexte spatio-temporel de l'intrigue (le décor). La couleur-signe ne révélerait pas son potentiel narratif sans contribuer à l'avènement d'un motif composé

1. Camaïeu : Harmonie composée d'une même couleur avec des variations de teintes (différents niveaux de saturation et de clarté).

2. Dominante : Caractère d'une couleur occupant une plus large surface au sein d'une harmonie colorée.

3. Clair-obscur : Modulation de l'ombre et de la lumière en peinture, de façon à suggérer du volume et de la profondeur.



Fig. 9 - *Le Petit Chaperon Rouge* de Warja Lavarter : conte en format accordéon (1965)

de ces occurrences colorées et symboliques.

Dans le cas d'éléments visuels se succédant selon une logique d'itération par la suggestion et recouvrant une surface, il convient de parler plus spécifiquement d'ornement. L'ornement comme matérialisation de la narration, par l'emploi de la couleur-signe mais aussi des formes qui la délimitent, constituant les motifs, les *matrices*¹ qui structurent de façon implicite un récit écrit en langage chromatique.

1. Buci-Glucksmann (Christine), « Préface », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

Écriture de la couleur : l'ornement comme médium d'expression de la couleur-signe

> *Définir l'ornement : distinction entre motif et ornement*

Des considérations étymologiques conviennent dans un premier temps pour définir à la fois le motif et l'ornement. Dans *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident* de la philosophe française Christine Buci-Glucksmann, l'ornement prend racine avant tout dans les latins *ornatum* et *ornare* qui signifient logiquement parer, décorer, orner, mais aussi « qui est nécessaire à un bon ordre » ou « ce qui confère de la grâce à un objet. » En se renvoyant au grec *cosmos*, l'*ornamentum* latin « s'oppose au chaos, au désordre et à la laideur ». Relatif au décor, l'ornement est étymologiquement perçu comme « ce qui convient esthétiquement »². Le terme motif n'est ici pas défini, mais son étymologie renvoie à un sens bien plus abstrait : « relatif au mouvement, mobile »³, c'est un terme-valise qui a valeur d'action, de motivation, qui cristallise une raison d'agir, une cause, et n'est donc pas originellement rattaché à une structure visuelle. Mais dans les arts, le terme motif est utilisé pour caractériser une forme se répétant sur une surface. Cette répétition appelle à l'ornementation, au fait d'ornementer : ainsi Christine Buci-Glucksmann parle de « matrices ornementales »⁴ quand elle tente d'identifier visuellement ces occurrences spécifiquement ordonnées, qui pour la plupart relèvent de suggestions d'actions ou de mouvements, faisant écho à

2. Buci-Glucksmann (Christine), « Le concept et ses enjeux philosophiques », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

3. Etymologie CNRTL.

4. Matrices ornementales : Principes et effets d'ornementation, par des occurrences de formes et de lignes.

1. Buci-Glucksmann (Christine), « Préface », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008..

2. Hugues (Patrice), « Le tissu, un itinéraire concret du langage », *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, pages 13 - 24.

3. Buci-Glucksmann (Christine), « Le concept et ses enjeux philosophique », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

4. Métaphore : Procédé de langage (figure, trope) qui consiste dans une modification de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique.(Le Robert).

l'étymologie de motif évoquée plus haut : « effet de vague [sinuosité, déploiement], texture de pli [pliage, superposition], distribution de vide et de plein [ajours, alternance] »¹. L'ornementation d'une surface s'effectue en rythme, actionné par l'emploi de ces *matrices*, ces motifs qui aboutissent à des éléments esquissés concrets (rendus perceptibles par des formes ou des couleurs) alors qu'ils prétendent dans un premier temps dépendre d'un mouvement de pensée, d'une réflexion. L'étymologie de motif en dit déjà beaucoup sur sa dimension intrinsèque à la fois structurante et narrative : c'est notamment pour ces qualités que la notion de motif se retrouve dans différents domaines de création musicale, architecturale, et littéraire. Dans le chapitre « Le statut du style » de l'ouvrage *Manière de faire des mondes* de Nelson Goodman, le style est déterminé par la structure de la phrase, laquelle se soumet à un « motif rythmique » une récurrence syntaxique dessinant et affirmant le style, soit l'expression du texte. Pour l'artiste plasticien Patrice Hugues (1930-) ayant mené de nombreuses recherches dans le domaine du textile aboutissant à l'ouvrage *Le langage du tissu*, le motif est un langage aussi vieux que la civilisation², ce qui rejoint la sens octroyé à l'ornement par le philosophe prussien Emmanuel Kant (1724 – 1804) dans sa *Critique de la faculté de juger* de 1790 et relevé dans *Philosophie de l'ornement* : l'ornementation tient du procédé rhétorique car elle relève des effets de sens et de langage³. L'ornement, finalité de la répétition de motifs sur une surface, épouse cette même abstraction à la fois par la nature de ses *matrices* et par ce qu'il raconte implicitement. Christine Buci-Glucksmann met en exergue plusieurs ornements évocateurs de cette abstraction inhérente au langage chromatique, comme « l'abstraction décorative complexe » de l'ornementation islamique (Fig. 10), entre pleins et vides, avec des jeux de courbes formant les entrelacs et les fameuses arabesques, le tout au profit d'une « métaphore graphique » faisant disparaître le principal support de ces ornements, l'architecture.

Le terme *métaphore*⁴, une figure de style souvent employée dans le récit divertissant, constitue un levier du

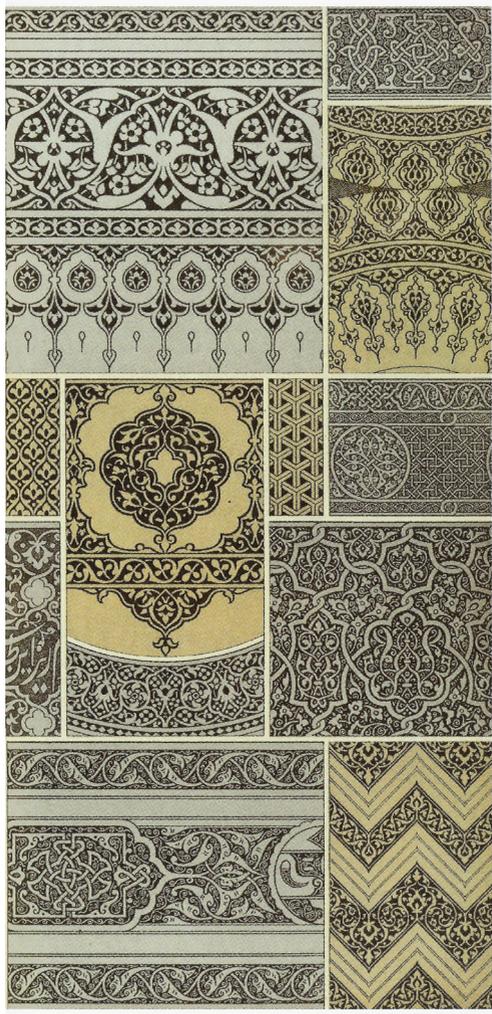


Fig. 10 - Exemples de décorations niellées persanes (incrustation décorative d'émail noir dans une plaque de métal).

1. Buci-Glucksmann (Christine), « La mode ornementale de l'Islam », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

langage chromatique en vue de l'expression des *effets* produits par la couleur-signe : dans l'ornement islamique, celle-ci participe à la création d'une image, représentative et expressive, où l'abstraction géométrique et mathématique appelle à une forme de tension, de complexité matérielle autour du nombre, vu comme « créateur de beauté »¹. Mais la métaphore ne prend vie que lorsque l'image en question est perçue et comprise par un observateur, qui par son regard influencé par son histoire personnelle et les attentes vis à vis du récit, remodèle la couleur-signe et son articulation dans l'ornement. L'archéologue et historien de l'art franco-américain Oleg Grabar (1929-2011), spécialiste de l'Islam, est cité dans *Philosophie de l'ornement* pour sa conception de la métaphore graphique en tant que mode ornemental : « Je définis ce mode comme étant la tendance à renforcer l'intermédiaire visuel aux dépens d'un message déterminé, à accentuer le plaisir des sens et la relation affective aux œuvres d'art, et à conférer à l'utilisateur la liberté de choisir le sens à donner »².

2. *Ib.*

4. Goodman (Nelson), « Des manières de faire le monde » *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, pages 23 - 27.

Le mode ornemental pourrait être traduit par les manières d'être de l'ornement, qui rejoignent les *manières de faire les mondes* de l'ouvrage éponyme de Nelson Goodman déjà maintes fois cité précédemment. Ce dernier s'appuie sur différents principes de conception de *mondes*³ qui peuvent être clairement appliqués à la construction graphique des ornements : le jeu de la *pondération*, entre accentuation et hiérarchisation selon une question de pertinence, de choix, de préférence, et dont les visions multiples entraînent des variations dans la pondération (des caractéristiques globales qui deviennent lignes, puis traits, changent de position...). La *suppression* ou la *supplémentation*, qui vient tour à tour réaliser des « coupes sévères », ou au contraire des « opérations de comblement », ou encore la *déformation* ou la *distorcion*, caractérisées par des remises en formes, des modulations qui viennent jouer sur la vision des mondes ou des ornements (le signifiant) et de leur symbolique (le signifié). La couleur-signe remplit son rôle de vectrice d'*effets* touchant au sensible par l'*expression* qu'elle

permet. En se matérialisant à travers une ornementation, l'*expression des effets* qu'elle incarne déteint sur ces formes répétées, afin d'œuvrer à concrétiser cette fameuse *métaphore graphique* recherchée. L'impact émotionnel des effets ainsi exprimés est donc bien plus frappant car l'ornement oriente l'utilisation de la couleur-signe comme outil linguistique dans le but de renforcer son potentiel narratif. L'ornement figure le *dialogue affectif* défini dans la partie précédente, émis par Oleg Grabar comme « la liberté du sens à donner », soit l'exercice de la sensibilité agitée de l'observateur influencée par la sensibilité permanente des ornements construits de couleurs-signes.

Maintenant qu'ont été clarifiés les termes d'ornements et de motifs ainsi que leur lien de composition et de structuration dans la manifestation concrète d'un récit écrit en langage chromatique, il est temps d'aborder le sujet de la surface sur laquelle ils prennent place.

> *La narration et le textile : des liens intrigants*

Mes toutes premières recherches, aux prémices de cette problématique de mémoire, ont d'abord été axées sur mon domaine de création, le textile. Je les ai ensuite confrontées à une activité qui m'est depuis longtemps très chère : l'écriture, la narration d'histoires fictives. Méthodiquement, j'ai commencé dans un premier temps par réunir des informations d'ordre lexical et étymologique. Quelle ne fut pas ma surprise de découvrir que s'opéraient entre textile et narration des constructions linguistiques proches, déjà par la simple étymologie du mot *texte* : issu du latin *textus*, signifiant « tissu » ou « trame »¹, la trame étant au sein de l'armure d'un tissage le fil horizontal, celui qui est passé entre les chaînes, les fils verticaux. Un glissement sémantique s'est donc opéré entre la matérialité compositionnelle d'une étoffe tissée et l'évolution ou l'avancée d'un récit, appelée alors *trame du récit*. Ourdir, qui consiste, en amont du tissage, à réunir les fils de chaînes en natte, et ourdir pour disposer les premiers éléments d'une intrigue... Ainsi la littérature s'est emparée du vocabulaire textile, et notamment d'un

1. Etymologie Wikitionary.

de ses composants les plus importants, le fil, pour donner naissance à tout un tas d'expressions plus ou moins imagées : « une intrigue cousue de fil blanc », « au fil de... », « le fil rouge », « de fil en aiguille ». Le fil, long brin de fibres tordues semblant se dérouler à l'infini, est au cœur de nombreux mythes et légendes, dont celle des *Parques*, les trois déesses de la mythologie romaine qui manient les fils du destin, en les filant, les dévidant, les coupant. Cette proximité de sens entre textile et narration est exaltante et m'a en grande partie inspirée pour l'écriture de ce mémoire. Mais qu'en est-il de la couleur-signé et de l'ornement ?

Le textile est un terme global englobant différentes techniques de fabrication usant de ce fameux fil en plus ou moins grande quantité. Il s'agit du domaine privilégié de la fabrication d'étoffes (objets textiles), dont les caractéristiques compositionnelles sont déterminées en fonction de la technique recourue. Un tissu est une étoffe tissée selon une armure, c'est-à-dire un mode d'entrecroisement des fils de chaînes et de trames. Une étoffe peut également être tricotée, les fils sont alors bouclés à l'aide d'une longue aiguille pour former des mailles. Et enfin, une étoffe peut aussi être feutrée, c'est-à-dire non-tissée car résultant d'un enchevêtrement de fibres non filées rassemblées par frottements sur une surface. Les tissus constituent un des principaux supports aux ornements, puisque leur surface, généralement plus lisse, dense et plane, est pratique pour y réaliser des étapes d'ennoblissement¹ : impression, broderie, apprêtages chimiques et mécaniques², teinture par réserves... Ces étapes de décoration de la surface tissée mettent en évidence les couleurs et les ornements, qu'ils répondent à un style sobre, minimaliste, ou au contraire à une abondance graphique et bariolée.

L'auteur Patrice Hugues dans *Le langage du tissu* établit les ornements textiles (lui parle de motifs) comme étant les différentes expressions du tissu³, puisqu'elles font appel aux sens, en particulier le toucher et la vue, et à la sensibilité, faisant survenir des sentiments de beauté, d'étrangeté ou de curiosité dans l'esprit des observateurs.

1. Ennoblement : Ensemble des traitements effectués sur tissus écrus qui contribuent à en accroître la valeur (Larousse).

2. Apprêtage : L'apprêt ou finition, dans l'industrie textile, correspond aux différents traitements de finition qui permettent de donner au produit son aspect fina (Wikipédia).

3. Hugues (Patrice), « Le tissu, un itinéraire concret du langage », *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, pages 13 - 24.

Les motifs textiles sont selon lui eux-mêmes des signes, ils relèvent d'un environnement familial, d'une universalité qui leur permet de communiquer des émotions ou des sensations. Le tissu et ses motifs, comme le titre de son livre en fait ostensiblement allusion, édifie l'idée de support à une réalité concrète, à mi-chemin entre l'affect et la connaissance, entre la subjectivité et l'objectivité : « Je suis convaincu qu'il est un médium tout à fait actuel, permettant la communication des choses autrement inexprimables, une articulation très souple, très particulière à soi et à autrui, de l'intime le plus individuel au collectif le plus largement public »¹. Ce qui me plaît dans le raisonnement de Patrice Hugues, c'est ce rapport entre ce qui tient du non-visible en provenance d'une matérialité et cette perception sensorielle influencée en amont ou en aval par le tempérament, la sensibilité émotionnelle d'un observateur, et qui rendrait compte du langage chromatique, ici appliqué au textile. La couleur-signe devient couleur-symbole par l'ornementation à laquelle elle participe. En ennoblissant le tissu-support, elle le fait passer de simple étoffe à objet d'art, à une surface de laquelle émane des *effets*, représentés et exprimés, qui intriguent, interrogent, vendent du rêve.

C'est par l'ennoblissement que le tissu-support impulse ce *dialogue affectif* avec ceux qui l'expérimente visuellement ou tactilement. Le *dialogue affectif* qui prend pour support le tissu tiendrait compte de ce que l'auteur appelle les discontinuités entre le corps (fréquemment recouvert de tissu) et son environnement². Le tissu et ses motifs prenant part à un langage, ils se positionnent comme un pont entre subjectivité et objectivité, en assurant des « fonctions vitales et secrètes de régulation et de méditation »³. C'est un langage qui offre de nouvelles perspectives de pensées, et qui, par ses signes chargés d'effets dont la réception peut être troublée, ne vise pas à incarner un discours clair et intelligible mais plutôt à faire vivre une expérience métaphysique⁴.

Cette expérience métaphysique est au cœur de l'esthétique japonaise qui est étudiée dans le chapitre « Le Japon, un maniérisme fluide » de l'ouvrage *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*⁵. Christine Buci-

1. Hugues (Patrice), « Avant-propos », *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, page 5.

2. Hugues (Patrice), « Le tissu, un itinéraire concret du langage », *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, pages 13 - 24.

3. *Ib.*

4. Métaphysique : Branche de la philosophie qui étudie la nature fondamentale de la réalité. Elle s'intéresse à des concepts tels que l'être et l'identité, l'espace et le temps, la causalité, la nécessité et la possibilité (Wikipédia).

1. *Ukiyo-e* : Art de l'estampe colorée japonais, représentant le moment fugace, le plaisir éphémère, datée à la période d'Edo (1603 - 1868) (BnF).

2. Contemplation : Fait de s'absorber dans l'observation attentive (Le Robert).

3. Immanence : Catactère de ce qui est immanent, qui est contenu dans la nature d'un être, qui ne provient pas d'un principe extérieur, s'oppose à transcendant (Le Robert).

4. Hugues (Patrice), « Approche des modalités structurelles du langage du tissu », *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, pages 45 - 51.

5. *ib.*

Glucksmann y expose l'approche poétique inhérente à la conception japonaise du beau, toujours reliée à une forme d'impermanence et d'éphémérité, et qui est au cœur d'un des principaux mouvements artistiques emblématique du pays, l'*ukiyo-e*, les « images du monde flottant »¹, caractérisé par une « polysémie d'instabilité et de dérive liée à toute une poétique de l'eau. » Concrètement, ce mouvement prône la sensualité et la subtilité à travers une forme de sublimation de la nature et des êtres, entre élégance et érotisme. Ce que l'autrice appelle maniérisme japonais fait écho au mouvement maniériste européen, qui renvoie à de nombreux signes « flottants », vaporeux, presque éthérés qui visent à jouer avec le caché et le montré en s'affirmant dans une idée de retenue. Cette esthétique qui privilégie visuellement les formes d'inflexions (vagues, ondulations, spirales, souplesse du trait) appelle à l'usage de contrastes matériels et colorés et de confrontations entre les représentations issues du réel et leurs *effets*, expressifs, dans le but de servir une expérience de contemplation². Les propriétés métaphysiques incarnées par le langage du tissu induites précédemment s'inscrivent dans cette immanence³ où le beau se doit d'atteindre le spirituel, tout comme le font l'architecture des temples shintoïstes, l'art de l'estampe ou les jardins typiques japonais.

Le langage chromatique se superpose au langage tissé car ce dernier tient compte d'un seul « agent de structuration »⁴, son principal composant, le fil. Ce fil peut être façonné de différentes manières, déjà par une certaine torsion, puis par la teinture, demeurant le premier apport de couleur au sein du tissu. Le langage tissé se matérialise par les occurrences de ses fils aux propriétés physiques et visuelles variées, il relève donc du nombre, à l'instar du langage chromatique qui s'appuie à l'origine sur les quarante teinte du cercle du système *NCS*. Ce nombre influence la structure des ornements et permet l'avènement de rythmes nés à la fois de la contexture des armures et de l'organisation des motifs. Ils donnent alors naissance aux « caractères structurels expressifs du tissu » désignés ainsi selon Patrice Hugues⁵ :

• *La continuité* : l'imbrication régulière des fils obtenue grâce à une série de gestes ininterrompus et pouvant en principe se répéter à l'infini.

• *L'illimitation* : la surface d'un tissu est virtuellement limitée par l'orientation de ses deux sens, la chaîne et la trame. Toujours en principe, le « récit » du tissu est donc sans commencement ni fin.

• *L'ambivalence de la structure et du signe* : la couleur-signe constituant les ornements cohabite avec plusieurs éléments de structuration, comme des intervalles, des impressions de premier ou de second plan, des changements de matières ou de couleurs, qui créent par association le rythme induit par le nombre, les occurrences de motifs permis par le jeu de chaînes et trames et les harmonies colorées, et définissent donc en conséquence le rythme, la trame du récit.

• *La répétitivité des signes à travers le tissage* : ou comment le décor s'adapte à la dimension continue supposée du tissu, par des enchaînements d'ornements précis déterminés par les rapports entre chaînes et trames, des combinaisons de couleurs-signes, etc.

4. Hugues (Patrice),
« La vie des motifs -
Exemples en première
lecture », *Le langage du
tissu*, [auto-édition], Saint-
Aubin-Celloville, 1982,
pages 31 - 44.

Ces caractères structurels expressifs aident à la survenance du récit dans la lecture des ornements conçus à la fois par la contexture des armures et des couleurs. Ils s'appuient sur la composition visuelle des motifs, que Patrice Hugues appelle justement « grille de lecture », définie en sept paramètres¹ :

• *L'occupation de la surface* : les motifs sont ordonnés en bordures, par zones, en all over, aléatoirement.

• *La répétitivité et le rythme de propagation des motifs sur le tissu* : motifs placés, centraux, répétition partielle ou générale, cadence en alternance, jeux de symétries.

• *Le rapport entre les motifs et les intervalles* : le rapport des motifs au fond, par densité, dispersion, obstruction, niveaux de profondeurs (plans)...

• *Le contraste de clarté* : niveaux de clarté et de saturation des couleurs des motifs en oppositions à celles du fond.

• *Le degré de naturel ou d'abstraction* : niveau de stylisation des motifs, en image (représentation) ou en

symbole (expression), aux signes épigraphiques (écriture) ou abstraits.

- *L'échelle et la taille des motifs* : décompte possible ou non des motifs, combinaison de plusieurs échelles ou duplications de mêmes dimensions.

- *Les jeux de couleurs* : répartition des couleurs, harmonies, niveaux de dominance ou de tonicité d'une ou plusieurs couleurs.

Toutes ces données d'analyse des ornements sur une surface textile et de la narration qui en découle se révéleront fructueuses pour la deuxième partie de ce mémoire, plus axée sur des exemples concrets. Mais au cours d'une expérimentation personnelle, j'ai déjà pu relever un phénomène intéressant à propos du rendu visuel et de l'impact symbolique de l'ornementation sur des surfaces textiles.

> *Un exemple du potentiel narratif de la couleur dans l'ornement : la paréidolie*

Durant les recherches réalisées en amont de la rédaction de ce mémoire, j'ai également pu expérimenter la création d'une narration à partir d'ornements existants issus du domaine textile. Figuratifs ou abstraits, ils proviennent des ouvrages *Andrinople, le rouge magnifique : de la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde*, catalogue d'exposition publié en 1995 aux Éditions de la Martinière, et de *Soie : Art et Histoire* d'Henri Algoud, publié pour la première fois en 1928. Je suis partie d'un corpus d'analyse ainsi structuré :

- **Identification**

- **Origine géographique**
- **Techniques, matériaux, support**
- **Date, Période**
- **Auteur**

- **Description**

- **Couleurs, harmonies**
- **Compositions (formes, principes de répétition)**

- Sujets des motifs (représentations)
- Style ou mouvement artistique

- **Interprétation**

- Narration explicite (déjà suggérée)
- Processus narratif éventuel (par quel moyen le motif suggère une narration ?)

1. Expérimentation personnelle, voir annexe n°1 pages 137 - 140.

Ce corpus¹ permet une approche analytique progressive des ornements, d'abord par rapport aux représentations qu'ils offrent puis ensuite à ce qu'ils expriment, en passant par la répartition des couleurs et les lignes de compositions des formes, qui peuvent bien souvent induire un sens de lecture. Je passe donc de relevés objectifs, s'appuyant avant tout sur les aspects visuels de l'ornementation, pour apporter par la suite une relative subjectivité quand il est question d'établir la narration. Cette narration est en partie déjà existante, notamment pour les ornements figuratifs, puisqu'explicite, mais il est possible, en laissant libre cours à l'imagination tout en s'appuyant sur les effets communément admis que produisent les couleurs-signes, de construire une nouvelle forme de narration, un nouveau récit. Mais bien sûr, comme je l'ai expliqué précédemment avec le rôle du *dialogue affectif* initié des deux côtés, ma sensibilité personnelle renforce cette subjectivité dans la perception du récit implicitement induit dans les ornements.

Déterminer une narration, même à partir d'éléments figuratifs, demeure quelque peu ardu car le support textile, de par sa matérialité, la répétition de ses ornements et sa planéité, ne semble donner d'emblée qu'un simple aperçu d'une histoire, d'une scène. C'est un échantillon du récit comme défini en amont par Nelson Goodman dans *Manière de faire des mondes*, c'est une « partie des propriétés d'un objet variant avec le contexte et les circonstances »². À partir de là, l'interprétation d'un ornement tombe complètement dans des considérations imaginaires, bien souvent plus portées sur l'avant et l'après de la scène exposée. Je me forcerai à m'en tenir aux supports visuels étudiés, en me concentrant sur les

2. Goodman (Nelson), « Echantillons » *Manières de faire des mondes*. Gallimard, Paris, 2006, pages 95 - 105.

couleurs et les formes, mais il est inévitable que viennent à moi moult interrogations, comme si je faisais face à un récit tronqué, mais qui constitueraient finalement autant de narrations possibles (de versions d'un monde) que permet la symbiose entre couleurs-signes et ornements. Voici deux exemples de narration à partir d'ornements existants, un figuratif (Fig. 11), un abstrait (Fig. 12), suivant le corpus pré-établi :



Fig. 11 - Carré de soie brochée japonais datant du XVIII^e siècle.

Identification

- **Origine géographique** : Musée des Arts Décoratifs, Paris.
- **Techniques, matériaux, support** : Soie brochée (tissage de motifs en relief par ajout de trames).
- **Date, Période** : XVIII^e siècle.

Description

- **Couleurs, harmonies** : Camaïeu de bleus (en dégradé), tonique rouge, tonique dorée, contraste blanc-noir.
- **Compositions (formes, principes de répétition)** : Courbes, fausses arabesques, « écailles », répétitions aléatoires sur ce principe de « vagues », presque en spirale.
- **Sujets des motifs (représentations)** : Grue, nuage, vague, vent, souffle, courant.
- **Style ou mouvement artistique** : Rococo (formes incurvées, inspirations de la nature, onirisme), japonisme.

Interprétation

- **Narration explicite (déjà suggérée)** : La migration des grues (mi-octobre à mi-mars) : épopée, aventure, péripéties (tempête céleste, océanique ?), traversée, épreuve, obstacle...
- **Processus narratif éventuel (par quel moyen le motif suggère une narration ?)** : La composition chaotique du motif et sa répétition de manière aléatoire illustrent un moment d'action, voire de perturbation. Les courbes déployées en multitudes, se chevauchant et à l'épaisseur variée indiquent une intensité de mouvement. Une superposition induit l'existence de plusieurs plans. Les grues, au centre et au premier plan, semblent être sur le point d'être séparées violemment par la tempête. Celle du haut tente de protéger – prévenir – retenir – sauver celle de gauche, tandis que celle de droite paraît avoir perdu connaissance et se laisser absorber par la tempête.



Fig. 12 - Soierie de Paul Follot (1877 - 1942, ébéniste et décorateur français) datant de 1925.

Identification

- **Origine géographique :** Musée des Arts Décoratifs, Paris.
- **Techniques, matériaux, support :** Soierie.
- **Date, Période :** 1925.
- **Auteur :** Paul Follot.

Description

- **Couleurs, harmonies** : Harmonie de doré, jaune ocre, brun orangé, brun pourpré.

- **Compositions (formes, principes de répétition)** : Superposition (premier plan, fond), fond géométrique (losanges), courbes, arabesques, ellipse, pétale. Répétition alternée, en quinconce, liens entre éléments du premier plan.

- **Sujets des motifs (représentations)** : Fleurs, plumes, arborescence, couronne, drapé, passementeries.

- **Style ou mouvement artistique** : Opposition Art Deco (fond géométrique) et Art Nouveau (courbes, fleurs, féminin). Arts & Crafts.

Interprétation

- **Narration explicite (déjà suggérée)** : Ornementation murale faite fleurs, de passementeries, de rubans, de rideaux...

- **Processus narratif éventuel (par quel moyen le motif suggère une narration ?)** : La disposition en quinconce des éléments du premier plan simule une chorégraphie : chaque élément est à sa place, symétrique sur un axe horizontal, d'autres sur un axe vertical. Les liens qui rassemblent ces éléments apparaissent comme des membres de corps (bras, jambes), accentuant cette idée de ronde, de mouvements réfléchis et intentionnels, ordonnés. Par paréidolie, en suivant l'interprétation de ces éléments comme silhouettes, on distingue une tête recouverte d'une coiffe ou d'une épaisseur de cheveux, une moustache, des sourcils...

Il est d'abord intéressant de noter que dans l'ornement figuratif, davantage de questions sont posées : quels rôles jouent les personnages clairement identifiés, à la fois les uns par rapport aux autres et avec l'environnement supposé qui les entoure, quelles sont les actions qu'ils simulent ou semblent simuler, et comment ces actions sont représentées... Dans l'ornement abstrait, comme il est difficile de s'appuyer sur un personnage existant au prime abord, les actes et actions qui en découlent proviennent davantage d'une idée préconçue qu'on se fait de

l'ensemble et non à des indications visuelles qui induisent au préalable des interprétations plus ou moins logiques. La liberté d'interprétation du récit est plus forte quand les ornements n'évoquent rien de concret au premier coup d'œil. Les couleurs y sont avant tout vectrices d'ambiance, et influencent en grande partie la tournure émotionnelle du récit : tragique, perturbée, chaotique, dans des teintes plus froides, désaturées et grisées pour les grues, serein, chaleureux, joyeux, dans des teintes plus chaudes et vives pour la chorégraphie. Et ces personnages, figuratifs ou abstraits, évidents ou présumés, sont dans un premier temps identifiés par le biais de leurs couleurs mais ce sont les formes qui contiennent ces couleurs et agrémentent la composition de la scène qui participent au potentiel narratif de l'ensemble. Les couleurs sont d'abord des signes, en structurant le champ lexical de la narration, qui relèvent d'*effets* et appellent aux émotions, puis deviennent symboles lorsqu'elles sont assignées aux ornements qui les organisent dans la composition et révèlent l'aspect divertissant du récit, par des rebondissements, des actions prétendues, des jeux de superpositions, de prolongement...

Un point commun subsiste dans ces deux narrations ainsi que dans toutes les autres présentes dans l'annexe : la présence non-négligeable de personnages. La narration est articulée autour de leurs actions ou de leurs évolutions au sein de ce qui est établi comme l'environnement, soit le fond. S'ils peuvent être clairement identifiables comme pour les grues, même quand ils paraissent absents dans le cas de la chorégraphie, ils viennent spontanément à l'esprit. Peut-on raconter une histoire sans avoir recours à un ou plusieurs personnages ? Puisque dans le cadre de cette expérimentation, la narration dépend avant tout d'une perception et d'une interprétation personnelles et individuelles, il est fort probable que non. Et ce à cause d'un phénomène physiologique déjà notifié plus tôt et qui a pu se manifester dans chacune des narrations déterminées à partir d'ornements abstraits : la paréidolie¹.

1. Paréidolie : Type d'illusion qui fait qu'un stimulus vague ou ambigu est perçu comme clair et distinct par un individu. Tendance instinctive à trouver des formes familières dans des images désordonnées (Wikitionary).

Notre cerveau humain cherche des visages partout, y compris là où il n'y en a pas mais où les formes, les

textures, les ombres et les couleurs le suggèrent de façon plus ou moins explicite. Il s'agit alors de paréidolies anthropomorphiques, perceptibles avant tout par la vue, bien qu'il existe également des paréidolies auditives. Ce phénomène d'interprétation quasiment inconscient et systématique pousse à personnifier les éléments visuels qui le déclenchent, révélant la présence incongrue d'entités fantasmagoriques dans des environnements matériels qui en sont a priori dépourvus, comme le ciel, les bâtiments, l'intérieur d'une maison, et bien entendu, les ornements abstraits. Ce décalage entre réalité et surnaturel est une source exaltante d'inspirations pour l'élaboration d'un récit, d'une narration qui tient de l'accidentel, du hasard.

Le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement se doit d'exister en grande partie grâce à ce phénomène et l'imagination humaine qui contribue à pérenniser ce dialogue avec des éléments sujets à interrogations. Ceux-ci demeurent de solides points de départ, de solides situations initiales qui amorcent le début d'un récit écrit à l'aide d'un tout nouveau langage.

Deuxième partie

Études appliquées du potentiel narratif de la couleur dans l'ornement

La couleur-signe comme un dialogue entre Orient et Occident

1. Millefleurs : Tapisserie à décor de verdure semé de fleurettes (à la mode au XV^e siècle).

2. Kimono : Longue tunique japonaise à manches, croisée devant, et maintenue par une large ceinture (Le Robert).

Quand il est question d'ennoblissement textile, deux tissus-supports aux finalités différentes me sont venus à l'esprit d'abord par leur similitudes visuelles : le style de tapisserie *millefleurs* (ou *verdures*)¹ datant du XV^e siècle et les kimonos traditionnels japonais² de la période Edo (1608 – 1868) jusqu'à la fin de l'ère Meiji (1868 – 1912). D'un côté une pièce européenne tissée façon tapisserie, souvent monumentale, destinée à l'origine à la décoration intérieure d'églises ou de somptueuses institutions privées, et de l'autre, un sur-vêtement de la classe privilégiée ou modeste nipponne dont la surface est tantôt ornée par le recours à la teinture, à la broderie, au tissage, voire par un mélange de plusieurs de ces techniques. Leur point commun tient aux représentations qu'offrent leurs ornements respectifs : une vue d'ensemble, plus ou moins zoomée, d'une scène de genre caractérisée par l'occurrence de personnages ou de lieux stylisés, et une surabondance de motifs végétaux et floraux plus ou moins réalistes, dont l'esthétique générale connaît une mutation au cours des siècles. Des esthétiques proches pour deux endroits radicalement opposés sur le globe, l'Europe de l'Ouest et l'Extrême Orient, le tout observé durant une période historique semblable, à deux siècles d'écart.

Quels liens graphiques et sémantiques sont-ils possible de souligner entre les ornements des tapisseries françaises et flamandes du XV^e siècle et les ornements des kimonos traditionnels ? J'ai tiré la plupart des exemples et informations dans les catalogues d'exposition *Millefleurs* de la Galerie Blondeel-Deroyan à Paris (2000) et

Kimono : L'art japonais des motifs et des couleurs (2015)
publié sous la direction de la conservatrice américaine
Anna Jackson.

> *Des ornements similaires et des couleurs variées*

Le *millefleurs* est une appellation relativement récente. À l'époque de son essor, aux début du XV^e siècle, il était plutôt question de *verdures*, terme évocateur de nature et d'une couleur qui en est liée, le vert. Pourtant celle-ci n'est que minoritaire voire absente dans la plupart des tapisseries de l'époque : on lui préfère plutôt le bleu marine, souvent couleur de fond, ou bien le rouge orangé comme chez la tenture¹ de *La Dame à La Licorne* (Fig. 13) à partir du XVI^e siècle. Il se trouve que *millefleurs* représente davantage l'idée de la composition graphique singulière de ce type de tapisseries, définit comme présentant « une multitude de fleurs, de plantes fleuries, de ramages et de branchages, d'élégants personnages et de charmants petits animaux »². S'inscrivant dans l'*horror vacui*³, la peur du vide propre aux arts graphiques du Moyen Âge et entraînant la profusion d'ornements au sein des vitraux, tapisseries et architectures, ces éléments vivants issus de la faune et de la flore s'accordent sur un même plan de façon foisonnante pour former un « mur de fleur »⁴. La perspective y est inexistante, la répartition en all over des végétaux ou des personnages simule une sorte de vue aérienne où tout est observable selon une même échelle. Si les ornements paraissent dans un premier temps figuratifs, car représentant des humains, des animaux ou des plantes, ceux-ci sont figurés selon des proportions non-réalistes voire sous un trait relativement géométrique concernant les végétaux. Les premières *millefleurs* dévoilent des scènes champêtres du monde paysan (du point de vue des classes aisées), de chasse ou de promenade. Elles se parent de couleurs de fond sombre, bien souvent du bleu marine, évoquant les teintes nocturnes ou les zones d'ombre d'une forêt. Dans le *Millefleurs à la licorne et aux cerfs* (Fig. 14) de la fin du XV^e siècle, les ornements, notamment les plantes, arborent ces verts instables virant au bleu, et ce rouge-orangé tonique, bien plus vif, de même qu'un jaune patiné

1. Tenture : Ensemble de tapisseries illustrant différents aspects d'un même thème, différents épisodes d'un cycle, et tissées par le même atelier (Larousse).

2. Bertrand (Pascal-François), *Millefleurs*, Galerie Blondeel-Deroyan, Paris, 2000.

3. *Horror Vacui* : Expression latine qui signifie littéralement terreur du vide. Dans les arts visuels, elle définit l'acte de remplir complètement toute la surface d'une œuvre avec des détails (Wikipédia).

4. Bertrand (Pascal-François), *Millefleurs*, Galerie Blondeel-Deroyan, Paris, 2000.



Fig. 13 - La Dame à la licorne : tenture de six tapisseries représentant les cinq sens, ici La Vue, avant-dernière, réalisée vers 1500.



Fig. 14 - Millefleurs à la licorne et aux cerfs, tapisserie en laine et soie datant de la fin du XV^e siècle au du début du XVI^e siècle.

(dé-saturé, grisé) est souvent utilisé pour les pelages des animaux. C'est à partir du XVI^e siècle et grâce à la tenture de *La Dame à la Licorne* que les teintes se vivifient et gagnent en saturation, avec une explosion des tons rouges, orangés et mauves. Mais ce qui caractérise les *millefleurs*, au-delà de sa composition graphique, ce sont ces multiples contrastes de clarté et de saturation entre les teintes chaudes et froides juxtaposées, et puisqu'il n'y a pas de notion de profondeur, le fond a souvent autant de valeur que les ornements qui le recouvrent presque uniformément.

Les kimonos, quant à eux, présentent, et ce dès l'ère Edo, une vaste étendue de couleurs autant pour le fond que pour les ornements. Ceci est certainement dû au rôle taxinomique associé au support, les caractéristiques visuelles du vêtement dépendent alors souvent du porteur et de son statut dans la société, mais aussi des modes saisonnières¹. Les couleurs claires conviennent pour le printemps, les teintes froides comme le violet ou le bleu sont appropriées en été, tandis que l'automne impose de se vêtir des mêmes couleurs que les feuilles mortes. Les kimonos destinés aux femmes sont souvent plus colorés et avec des motifs plus grands et audacieux. Les kimonos aux teintes sombres sont destinés aux classes inférieures (bleu) ou aux religieux lors de certaines cérémonies (noir)². En terme de composition, la plupart des kimonos pour femmes ou jeunes filles rejoignent la composition des tapisseries *millefleurs* : une impression de vue aérienne, globale, d'éléments floraux, architecturaux, de personnages disposés selon une échelle commune. Mais les scènes présentées paraissent moins statiques, notamment car les ornements sont figurés majoritairement comme des « signes d'inflexions flottant sur le corps », faisant partie des « grandes matrices ornementales » identifiées ainsi par Christine Buci-Glucksmann dans la préface de *Philosophie de l'Ornement : D'Orient en Occident* : effet de vagues, textures de plis, floral, distribution de vides et de pleins³. Ce sont des motifs majoritairement sans cassures, sans angles, ordonnés selon une idée de fluidité en continu. Les architectures (temples,

1. Jackson (Anna), « L'ère Meiji : les ambiguïtés d'une modernisation » *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

2. <https://sensei-japon.com/blogs/japon/kimono-traditionnel-japonais>

3. Buci-Glucksmann (Christine), « Préface », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

1. *Uchikake* : Kimono d'extérieur, manteau doublé.

maisons) sont bien souvent les seuls éléments angulaires et sont prises dans l'étai du mouvement des matrices végétales, celles-ci semblant presque les écraser à cause de leurs proportions surdimensionnées. S'il était possible de distinguer une forme de quadrillage dans l'agencement des ornements dans les tapisseries millefleurs, les kimonos sont eux ornés avec semble-t-il, beaucoup plus de liberté dans le recouvrement, toujours dans une dimension semi-aléatoire. Par exemple, dans cet *uchikake*¹ pour jeunes femmes épouses de samouraïs (Fig. 15), les occurrences de cerisiers en fleurs, de chrysanthèmes, de pins, de roseaux, d'herbe et de brume, couplées aux figures de filets de pêche, de pavillons et de portails, créent un contraste dans les formes et les contours mais également un lien chromatique par ces camaïeux de jaunes vifs et dorés et d'écrus employés à la fois dans les ornements relevant de la nature et dans ceux relevant des constructions humaines. Le vert foncé de l'herbe agit comme une tonique, un point de transition accordant le sens de lecture de l'ensemble, et ce pourpre en fond, dominant, fait ressortir par contrastes de clarté et de complémentaires (avec les teintes de jaune) les ornements du dessus, de la même manière que le bleu-marine l'a fait dans les millefleurs du XV^e siècle.

> *La nature au centre de tout*

« Les éléments du monde naturel favorisaient souvent de puissantes évocations poétiques, tandis que des scènes de paysages plus complexes, pouvaient se référer à des histoires particulières issues de la littérature classique ou des mythes »².

Issue du catalogue d'exposition *Kimono : L'art japonais des motifs et des couleurs*, cette citation pourrait tout aussi bien se prêter à la richesse graphique et expressive des *millefleurs*. Et pour cause, ces deux pièces ornementales tirent leur inspiration d'une même source : la nature et ses entités plurielles, foisonnantes, entre faune et flore, entre matière et atmosphère, et le dialogue qu'elle entretient avec les hommes et leur hégémonie³. Que ce soit en tapisserie ou dans les kimonos, des personnages humains

2. Jackson (Anna), « Motifs des kimonos » *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*. La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

3. Hégémonie : Domination d'une puissance, d'un pays, d'un groupe social, sur les autres (Larousse).



Fig. 15 - *Uchikake* réalisé entre 1800 et 1850 en taffetas de crêpe de soie, teint par réserve à la pâte de riz selon le procédé *yûsen* et brodé de fils de soie et métalliques.

1. Motifs floraux dans les kimonos et les millefleurs :



s'immiscent dans ces espaces quasi-sauvages, comme lors de la chasse ou des scènes galantes proposées dans les *millefleurs* ou dans les vues de villages exposées dans les kimonos. Ainsi présentés, le *millefleurs* offrent un aperçu, un « zoom » sur une forêt et les activités qui s'y déroulent, tandis que les kimonos s'appliquent davantage à simuler sur leur surface une carte, avec ses chemins de traverse, ces arbres disséminés çà et là, ses silhouettes en déplacement.

Les fleurs sont de mise dans les deux cas, et si dans la vie réelle celles-ci, de par leurs formes et leurs couleurs, servent déjà à décorer les jardins ou les intérieurs, elle le sont aussi au sein de ces supports textiles. Les fleurs apportent de la volupté, de la richesse chromatique, et une pluralité de motifs qui façonne le rythme d'ornementation. Leurs variétés au sein des deux pièces étudiées tiennent dans leurs origines géographiques : *sakura*, la fleur de cerisier, le chrysanthème ou la pivoine sont largement représentés sur les tissus au Japon, tandis que dans la tapisserie européenne, ce sont des pensées, des giroflées, des pâquerettes, des narcisses ou des violettes qui ont la vedette (notamment dans la *Dame à la Licorne*)¹. Mais déjà sous Edo des mélanges d'inspirations ont pu s'opérer, comme dans ce sous-kimono pour homme (Fig. 16) réalisé à partir d'une toile de coton probablement imprimée en Grande-Bretagne ou en France. Les fleurs sont celles du fruit de la passion, fruit exotiques produits au sein des colonies insulaires françaises et britanniques, ce qui contribuerait probablement à renvoyer une forme de richesse et de volupté extravagante au porteur de ce kimono.

Mais de quoi tient l'omniprésence de fleurs dans les décors des tapisseries ou des kimonos traditionnels ? Dans les tentures françaises ou flamandes, il est avéré que ces occurrences de fleurs proviennent en partie de la duplication d'un même motif afin de simplifier l'exécution de la tapisserie que ce soit lors de la réalisation du carton² ou lors du tissage. Pour les kimonos majoritairement féminin de l'ère Edo, les zones destinées aux motifs sont plus irrégulières, les ornements, souvent peints, teints ou

2. Carton de tapisserie :
Dessin préparatoire à la
tapisserie, modèle à suivre
lors du tissage.



**Fig. 16 - Sous kimono pour homme réalisé entre 1835 et 1860 en
toile de coton imprimée.**

1. Hugues (Patrice),
« Approche des modalités
structurelles du langage du
tissu », *Le langage du tissu*,
[auto-édition], Saint-Aubin-
Celloville, 1982, pages
45 - 51.

2. Motifs floraux
géométriques dans les
millefleurs :



3. Motifs d'éléments
naturels dans les kimonos :



brodés, s'affranchissent davantage de la structure entrelacée de chaînes et de trames qui constitue le support, l'armure du tissu. Ainsi, si l'on reprend les « caractères structurels expressifs du tissu » de Patrice Hugues¹, l'ornementation des kimonos et l'ornementation des tapisseries *millefleurs* diffèrent surtout par rapport à l'ambivalence de la structure et des signes : les fleurs figurées dans les tapisseries ont ces contours quasi-géométriques en partie parce que leur construction dépend du rapport d'armure², de cet entremêlement perpendiculaire entre les fils de chaînes et de trames, là où les fleurs présentes sur les kimonos s'opèrent par ennoblissement, par une technique rajoutée indépendamment de la construction du tissu. Ainsi la nature manifestée au sein des kimonos semble plus proche de la réalité, en mettant l'accent sur les courbes, la simulation du mouvement par la représentation d'éléments météorologiques a priori informes comme le vent³. La scène est rendue moins figée que dans les *millefleurs*.

Patrice Hugues parle de « greffes » quand il tente d'analyser la lecture des motifs d'un tissu, ce qui l'amène rapidement à émettre une analogie entre ornements textiles et accroissement végétal. Les ornements, des « germes en hibernation », deviennent des racines qui se déploient au fur et à mesure en passant par plusieurs états graphiques (abstraites, stylisées, figuratifs, réalistes...), qui témoignent d'une hybridation du tissu-support. Ces racines œuvrant à transformer le tissu, à lui conférer une plus-value, une identité par l'ennoblissement, font à leur tour la part belle au langage, renvoyant à une forme d'étymologie. Cela transpose l'ornement dans toute sa composition (représentation formelle et couleur) en caractère d'un langage. Alors, comment la couleur s'écrit et quels effets expriment-elles au sein des *millefleurs* et des kimonos ?

> *Une entrée dans le (sur)naturel*

La nature présentée dans les *millefleurs* ou les kimonos est bien entendu fantasmée : le manque de perspective, l'abondance d'occurrences florales qui vient presque

1. Signifiant : Forme concrète (image acoustique ou symboles graphiques) du signe linguistique (Larousse).

2. Signifié : Contenu sémantique (ou concept) du signe linguistique, manifesté concrètement par le signifiant (Larousse).

étouffer les quelques occurrences d'animaux, d'humains ou d'architectures, et bien sûr la stylisation graphique de chaque élément contribuent à donner une image nouvelle de la nature par sublimation, accentuation, voire presque caricature. Une caricature élogieuse du monde vivant et de l'impact de l'humain sur celui-ci, comme une symbiose entre les êtres et les éléments, entre les personnages et leur environnement. Le récit implicite reste donc facile à décoder, même s'il paraît plus figé dans la tapisserie que dans le kimono, selon des choix de compositions et de techniques déjà étudiés plus haut. Les fleurs, unanimement les motifs les plus colorés et détaillés de l'ensemble ornemental, symbolisent une forme de richesse discutable au regard de leurs caractéristiques de signes (signifiant¹ et signifié²).

Du point de vue du signifiant, leur « tracé », même voulu largement simplifié comme dans le *Millefleurs à la licorne et aux cerfs* (Fig. 14), rend compte de leur nature de fleur, par une place de choix accordées aux courbes, dont l'emploi est plus privilégié au sein des kimonos. Les six tapisseries de la tenture de *La Dame à la Licorne* (Fig. 13) marquent une évolution graphique dans les motifs floraux : ceux-ci deviennent plus courbés, ce qui leur confère davantage de réalisme et suggère moins d'immobilité. Ces occurrences florales se rapprochent plus, en apparence, à celles présentes des kimonos. Le décor lui-même donne moins l'impression d'être vu de haut, les fleurs étouffent moins les autres motifs, elles deviennent plus secondaires dans la lecture de la tapisserie. Leur organisation dans le décor fait qu'elles paraissent se mouvoir comme bon leur semble là où les personnages ou éléments d'architectures semblent être figurés selon des emplacements bien précis. Les fleurs participent au principe d'*horror vacui* dans les tapisseries (le remplissage des vides), quand elles donnent l'impression d'attirer et de guider l'œil dans les kimonos. Elles y sont même parfois le seul sujet représenté de manière subtilement appuyée, comme dans ce kimono pour petite fille en damas de soie de l'ère Meiji (Fig. 17) : le fond beige du bas contraste avec les fleurs, les tiges et



Fig. 17 - Kimono pour petite fille réalisé entre 1880 et 1900 en damas de crêpe de soie, teint par réserve à la pâte de riz selon le procédé *yûsen* et peint à l'encre.

1. Rococo : Style décoratif du XVIII^e siècle, prolongement du baroque (Le Robert).

les feuilles peintes sur le dessus, quasiment réalistes et renvoyant à un style rococo¹. Elles attirent automatiquement le regard, mais leur ensemble reste, vu de loin, quelque peu fouillis. Lorsqu'on se prête à étudier ces fleurs de plus près, se dessine alors, par superposition, des occurrences végétales beaucoup plus stylisées en-dessous, cette fois-ci tissées, apparaissant soit violettes, soit beiges, selon la teinture réalisée en amont. Les fleurs plantent le décor, ce sont elles qui paraissent jouer le mieux cette idée de racine du langage tissé. Leurs aspects matériels démontrent une sorte de richesse syntaxique grâce à l'emploi de couleurs-signes et de leur mode d'écriture dans le principe d'ornementation : les fleurs ponctuent l'espace, y font transition, y sont figurées plus ou moins amplement selon les zones. Elles sont vectrices d'une forme d'intensité variable à la fois dans la composition (accentuation d'une zone par la couleur ou la forme) et dans les *effets* ressentis (mouvements, volupté, brouillement). Du point de vue du signifié, leur abondance simule une fertilité environnementale du décor : la nature présentée est une nature pleinement développée, pleine de ressources permettant l'épanouissement de plusieurs espèces végétales et animales. Cette fertilité paraît presque excessive, c'est ce qui rend cette nature si irréaliste, si fantasque. Une dimension merveilleuse, comme dans *La Dame à la Licorne* (Fig. 13), donne à voir un monde perçu dans les rêves : les teintes sont saturées, avec un même niveau de clarté, et ce fond rouge qui n'a aucun fondement dans la réalité est ici un rouge de pouvoir, un rouge somptueux, un rouge-signe et non un simple caractère du langage chromatique. Cette tenture symbolise la paix et l'harmonie, des *effets* perceptibles également dans les kimonos, comme dans cet autre *uchikake* de l'ère Edo (Fig. 18) aux teintes pastels. Les fleurs des arbres, et les pivouines s'éparpillent pour habiller ces figurations de montagnes, de cascades et de pâturages. La douceur des teintes induit des phénomènes météorologiques de début de matinée, frais, légèrement humides, brumeux, réveillant les fragrances naturelles de cet environnement endormi. Ce kimono est intrigant car son décor se réfère à une pièce du théâtre nô² inspirée d'histoires chinoises très connues

2. Théâtre nô : Forme de théâtre classique japonais, alliant la poésie à la danse et à la musique (Larousse).



Fig. 18 - Uchikake réalisé entre 1800 et 1850 en taffetas de crêpe de soie, teint par réserve à la pâte de riz selon le procédé yusen et brodé de fils de soie et métalliques.

1. Jackson (Anna),
*Kimonos : L'art japonais
des motifs et des couleurs.*
La Bibliothèque des Arts,
Paris, 2015.

racontant le périple d'un moine ou d'un favori de l'empereur à travers les montagnes dans le but de se rapprocher du Bouddha¹. La mythologie et la religion restent longtemps une source d'inspiration principale dans la conception des décors de kimono, le récit est donc en partie déjà existant sur d'autres supports. Il convient alors de le traduire dans la langue des couleurs et des ornements pour le suggérer sur un kimono, ce qui fait qu'il perd donc en détails et précisions au profit d'accentuations sur la nature de l'espace où se déroule l'intrigue. Avec le langage chromatique, le décor de certains récits classiques n'est plus secondaire, il prend même le pas sur les personnages en les rendant absents de la composition. Ce faisant, il est donc plus pratique pour un observateur d'appréhender affectivement ces couleurs et ces ornements : le décor devient beaucoup plus immersif et fait de l'observateur le personnage principal qui explore et interagit, par admiration ou suspicion, avec cette nature foisonnante et onirique. Selon moi, les signifiés des ornements des *millefleurs* et des kimonos des ères Edo et Meiji rendent hommage à la beauté de la nature, aux sentiments d'évasion, de contemplation et d'aventure qu'elle inspire, tout en témoignant du réel attachement des classes privilégiées pour les coutumes qui prennent place en ses lieux (chasse, galanterie, promenade, jardinage, oisiveté). C'est cet hommage qui tend à faire de cette nature côtoyée de façon empirique une « sur-nature », une nature sublimée, onirique, presque édénique.

Un point commun entre kimono et tapisserie que je n'ai pas encore mentionné est le fait que ces deux pièces textiles sont pensées, au préalable de leur réalisation, comme des supports d'histoires : le kimono est vu comme un tableau sur le corps, illustrant en ayant recours à de nombreux symboles du folklore nippon le quotidien magnifié des classes aisées, tandis que la tapisserie, souvent organisée en tentures, fait office de frise abondant des sujets religieux puis profanes et se rapportant beaucoup, dans ses compositions visuelles, aux autres arts didactiques du Moyen Âge tels que l'enluminure ou le vitrail. J'en viens donc à considérer que les *millefleurs*



Fig. 19 - Le Paradis et la présentation d'Ève, première huile sur bois du triptyque du *Jardin des Délices* réalisé par Jérôme Bosch vers 1500.

étaient peut-être, avec deux siècles d'avance, notre *ukiyo* européen, notre « monde flottant ». Kimono et tapisserie s'emploient à flatter la nature et ses éléments par hommage et magnificence, en exaltant les sens grâce à l'emploi de couleurs et de formes variées. Le monde ainsi dépeint est un monde hédoniste, ludique. Le cycle de la nature y est vénéré, faisant advenir ces fluctuations transposées en occurrences, en courbes, en lignes directrices, en interactions plus ou moins directes entre le décor et les personnages qu'il contient.

Tout cette dimension imaginaire qui pousse la nature à prétendre au divin n'est pas sans me rappeler le premier tableau du triptyque du *Jardin des Délices* (Fig. 19) du peintre primitif flamand Jérôme Bosch (1450 - 1516), daté aux alentours de 1500. La même composition en vue supposément aérienne, la même vue d'ensemble d'un foisonnement de détails de personnages, d'éléments végétaux du décor, de créatures fantastiques, l'histoire racontée le long de trois supports, trois plaques de bois peintes à l'huile... mais qui finit mal. Les *millefleurs* et les kimonos ne racontent pas une décadence, une débauche menant à la perte, ils offrent plutôt un aperçu de la nature pensée comme un jardin d'Eden, un jardin-paradis qui se doit d'être entretenu, conservé.

La couleur-signe comme identité civilisationnelle

Dans quelle mesure le signifiant d'une couleur peut se rapporter à une forme d'identité nationale ? C'est en mesurant cette question que j'ai choisi de mettre en tension les ornements que présentent les tartans, emblématiques tissus écossais, et ceux que proposent les kimonos, déjà étudiés précédemment. Ces deux tissus, bien qu'utilisés dans la fabrication de vêtements, n'ont aucune similitude apparente : le tartan est tissé et se constitue en un quadrillage réalisé par armure sergé, principalement en fils de laine. Le kimono est un tissu tissé en fils de soie, chanvre, ou raphia, puis ennobli par la teinture, l'impression ou la broderie. Pourtant, il est aisé d'affirmer que ces tissus, de par leur couleurs et ornements, assurent la bonne image et le rayonnement de leur pays d'origine, l'Écosse et le Japon, à l'étranger. Mais justement, qu'est-ce qui a rendu aussi indissociable ces tissus des pays qui les ont vu naître ? C'est en tentant de répondre à cette question, à l'aide de l'ouvrage déjà cité *Kimono, L'art japonais des motifs et des couleurs* sous la direction d'Anna Jackson¹ et d'une étude de cas menée sur les tartans², que la notion d'identité par les ornements et les couleurs sera abordée.

1. Jackson (Anna),
Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs.
La Bibliothèque des Arts,
Paris, 2015.

2. Etude de cas en annexe,
pages 160 - 169.

3. Thokariens : Relatif aux
Tokhariens, un peuple
indoeuropéen qui vivait en
Asie centrale (Wikipédia).

> *Un ancrage socio-économique*

Kimono et tartan dépendent tout deux d'une industrie qui s'est développée et perfectionnée au cours du temps. Le tartan s'inscrit dans l'évolution des techniques de tissage, c'est un tissu très ancien dont la parentalité ne revient pas exclusivement à l'Écosse. En effet, les premiers tissus identifiés comme tartans ne proviendraient non pas de l'Écosse, ni même du nord-ouest de l'Europe, mais de Chine ! C'est en 3500 av. J.-C. à l'ouest du pays que ces tartans ont été retrouvés sous forme de fragments dans des tombes thokariennes³. Il semblaient avoir été utilisés dans les rites funéraires de ce peuple originaire d'Europe orientale et de l'ancienne Russie. Ce n'est qu'à l'âge de fer (800 av. J.-C.) que les premiers tissus européens

1. https://en.wikipedia.org/wiki/Tartan#Early_history

2. Jackson (Anna), « Introduction : se vêtir dans l'esthétique de la tradition : du *kosode* au kimono », *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

3. Fauque (Claude), « Sergé », *Les mots du textile*. Editions Belin, Paris, 2013, page 182.

4. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tartan>

s'apparentant au tartan ont été retrouvés sur les terres écossaises. Ceux-ci enveloppaient les corps des celtes inhumés, les ancêtres des écossais. Le tartan de Falkirk, premier tissu attesté comme tel, découvert sur le sol britannique dans la ville éponyme, daterait du III^e siècle ap. J.-C¹. Pour ce qui est du kimono, les plus anciens datent de l'époque Heian (794 – 1185), soit durant le Moyen Âge européen. Ils étaient d'ailleurs appelés *kosode* soit « manches courtes » et étaient très peu ornés. Il faudra attendre l'ère Monoyama (1573 – 1603) pour découvrir des kimonos tels qu'on se les imagine avec toute cette profusion d'ornements et de couleurs².

Si les tartans virent le jour bien avant les kimonos, c'est avant tout car leur histoire est corrélée avec celle du tissage, probablement la plus ancienne technique de construction textile. Les premiers vestiges de cette technique sont datés de la Préhistoire aux alentours du XI^e millénaire av. J.-C.. L'armure sergé (Fig. 20), utilisée pour la confection traditionnelle de tartan, a été plébiscitée durant l'Antiquité car elle conférait au tissu une lourdeur et une épaisseur plus adéquate pour protéger des intempéries³. Esthétiquement, c'est justement cette technique de tissage qui construit les ornements de type tartan, par une série d'entrelacements entre plusieurs fils de trames colorés et plusieurs fils de chaînes colorés répartie uniformément sur la longueur (sens trame, droit-fil) et la largeur du tissu (sens chaîne, laize). Au XVIII^e siècle, la firme *Wilson & Sons* devient le principal fournisseur de tartan des Highlands. Cette manufacture de tissage fondée en 1765 à Bannockburn a développé ce que l'on pourrait qualifier de « premières tendances » dans le textile, en développant des couleurs et tissages spécifiques au cours des années. Ces modèles de tartans ont été dans un premier temps numérotés avant d'être nommé à partir de patronymes de villes, de clans ou autres⁴ (Fig. 21). Au Japon, des manufactures de tissage se sont aussi développées, installées dans les grandes villes telles qu'Edo (actuelle Tokyo) ou Kyoto. Elles vinrent rapidement concurrencer les ateliers familiaux. La soie y étaient largement filée, là où en Écosse était et est encore

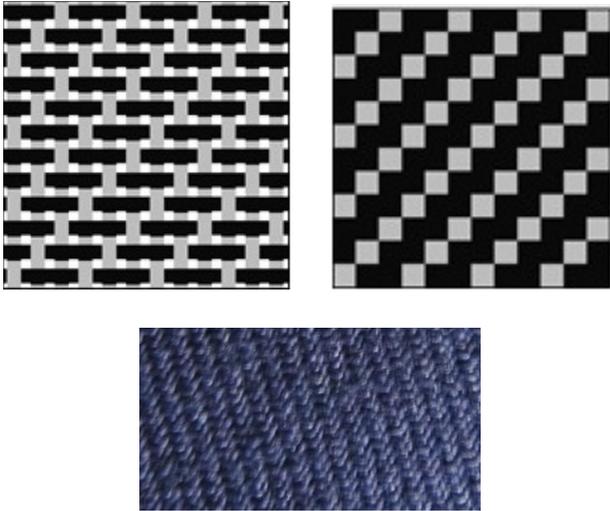


Fig. 20 - Schéma et exemple d'armure sergé.



Fig. 21 - Etiquettes historiques des tartans édités par la firme Wilson & Sons.

1. Taxinomie :
Science des lois de la classification, suite d'éléments formant des listes qui concernent un domaine, une science. (Larousse).

2. Jackson (Anna),
« Introduction : se vêtir dans l'esthétique de la tradition : du *kosode* au kimono », *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

3. https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_dyes_of_the_Scottish_Highlands

4. Jackson (Anna)
« Motifs des kimonos », *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

développée la transformation de la laine.

Kimono et tartan ont partagé tout deux une finalité taxinomique¹ : ils hiérarchisaient la population selon le niveau de richesse, comme c'était souvent le cas pour les kimonos. Les plus richement décorés étaient logiquement portés par l'élite du pays, à savoir le principal corps d'armée, les samouraïs, et les seigneurs (*daimyô*) qu'ils servaient. Les marchands suivaient dans la hiérarchie, c'était une classe très dépensière avide de possessions, et ce souvent bien au-dessus de leurs moyens. Les paysans et les artisans constituaient le bas du panier, leurs activités physiques et laborieuses, ainsi que leurs faibles revenus conditionnaient le port d'un kimono sobre, souvent aux teintes sombres ou dé-saturées². Pour ce qui est de la taxinomie des tartans, celle-ci sert avant tout à distinguer les différentes familles propriétaires de tartan sur le territoire écossais, et se rapproche en ce sens des *kamon* japonais, les insignes héraldiques présent sur le haut du dos des kimonos et qui servaient jadis aux samouraïs à se reconnaître sur le champ de bataille.

Si le caractère ornemental des tartans ne résulte pas à proprement parler d'une étape d'ennoblissement opérée après le tissage comme c'est souvent le cas pour les kimonos, les tartans partagent pourtant avec ces derniers une technique de colorisation s'apparentant à une forme de sublimation textile : la teinture végétale. En Écosse, la teinture végétale a perduré jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Les couleurs recherchées pour le textile se devaient de respecter la palette de l'héraldique, soit 6 couleurs basiques : rouge (*gueules*), bleu (*azur*), jaune (*or*), vert (*sinople*), noir (*sable*) et blanc (*argent*). Une bonne partie du mordantage ou de la décoction des plantes s'effectuait avec de l'urine, puis plus tard avec des métaux ou minéraux tels le sulfate de fer ou le sel d'alun. Les écossais étaient friands de lichens pour obtenir des tons très variés allant du pourpre au bordeaux³. Au Japon, le pourpre était également très prisé jusqu'à la fin du XVIII^e siècle avec l'avènement des lois somptuaires. C'était un rouge vif *benibana* obtenu grâce à la fleur de carthame⁴. Le bleu était omniprésent dans les textiles

1. Aidan (T), Tellop (N), Bergen (V), Duraz (M), Mallet (P), Luciani (N), Cohen-Solal (L), Cingualte (A-L), Lemant (A), Mauméjan (X), *Silhouette. Printemps japonais*, Paris, 2022, page 212.

2. *Aizome* : Teinture traditionnelle japonaise à l'indigo.

3. <https://www.mediachimie.org/ressource/comment-la-synth%C3%A8se-rat%C3%A9-d%E2%80%99un-m%C3%A9dicament-conduit-%C3%A0-un-colorant-industriel-la-mauv%C3%A9ine>.

4. Jackson (Anna), « L'ère Meiji : les ambiguïtés d'une modernisation », *Kimono : L'art japonais des motifs et des couleurs*. La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

5. Grimble (Ian), *Scottish Clans & Tartans*, Lommond Books, Broxburn, 1993.

japonais alors qu'il était très discret chez les tartans écossais. À raison, puisque l'indigo, colorant extrait des feuilles de l'arbuste indigotier, cultivée en grande partie sur l'île de Shikoku¹, permet la création de tons bleus plus ou moins saturés, ou tirant sur le gris ou le vert. Ce colorant découvert durant l'ère Heian (794 - 1185) et est utilisé dans le procédé de teinture *aizome*². Chez les écossais, ce sont principalement des baies, de myrtilles ou de sureaux, qui permettent d'obtenir des tons bleutés.

La teinture, l'ennoblissement et le tissage se sont effectués à la main pendant de longs siècles et ont témoigné de la force de travail des populations rurales puis citadines, autant dans le pays du soleil levant que dans celui des Highlands. L'arrivée de l'ère industrielle marque un tournant artistique et économique, notamment dans la conception des couleurs qui deviennent synthétiques. Le premier colorant de synthèse obtenu en 1856 par le chimiste britannique William Henry Perkins (1838 – 1907) est le violet d'aniline, aussi connu sous le nom de la mauvéine³. Ce dernier est introduit au Japon en 1859, et remplace petit à petit la racine de grémil « murasaki » pour la teinture de tons violacés⁴. Les fabricants écossais bénéficieront également de l'avènement des colorants de synthèses sur leur propre territoire, puisque ceux-ci, à bas coûts et faciles à produire, contribuent à rendre moins élitiste le port du tartan. En passant de l'artisanat à l'industrialisation de leurs savoir-faire, les fabricants de tartans ou de kimonos marquent leurs créations du temps qui passe ainsi que de l'évolution technologique qui s'en imprègne, qui bouleverse l'organisation de travail du secteur.

> *Des couleurs et des ornements qui font histoire*

L'histoire de la teinture dans chacun de ces deux pays a contribué à écrire en conséquence l'histoire des couleurs en revisitant leurs usages et donc, en dernier lieu, les *effets* qu'elles produisent. En Écosse, les couleurs se sont vues affublées de termes englobants⁵ selon la nature des colorants utilisés en teinture, qui évolue au fil des siècles :

1. « Couleurs vieilles / anciennes / végétales » :



2. « Couleurs contemporaines » :



3. « Couleurs pâles / reproductibles » :



4. « Couleurs patinées » :



5. *Furisode* : Kimono le plus noble, à longues manches et couleurs vives.

4. Jackson (Anna), « S'habiller pendant l'ère Meiji : le changement et la continuité », *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*. La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

avant le XIX^e siècle, on parle de *Old/Ancient/Vegetable Colours*¹, des couleurs qui se réfèrent à des nuances plus claires et plus proches des tartan d'origine teint naturellement, mais qui sont également souvent plus fades. À la deuxième moitié du XIX^e siècle on parle de *Modern Colours*², des colorants chimiques proposant des teintes très vives mais qui obscurcissent les teintes en bleu, en vert, et en noir. Les *Muted/Reproductive Colours*³ se situeraient au milieu des deux autres termes, ce sont des teintures plus récentes, datant des années 70, et enfin les *Weathered Colours*⁴, les couleurs patinées, érodées, plus ternes, avec des bleu ardoise, des noir charbon, des rouge bordeaux et des vert kaki. L'harmonie noir-bleu-rouge-vert est la plus courante dans les tartans, notamment au XVIII^e siècle, avec très fréquemment une dominance du rouge en guise de « couleur de fond » comme dans le tartan certainement le plus célèbre, le *Royal Stewart*, le tartan emblématique de la famille royale Stuart qui régna sur l'Écosse de 1371 à 1714. Le rouge, aussi bien écossais que japonais évoque pendant longtemps le pouvoir, la richesse, la force et la prospérité. Très lumineux sur les kimonos puisqu'il est souvent fixé sur de la soie, le rouge est une excellente tonique qui vient augmenter l'effet de profondeur et de plan en faisant ressortir les ornements au-dessus, comme avec ces motifs de pins, bambous et fleurs de pruniers sur ce *furisode*⁵ (Fig. 22). En Europe, la Réforme Protestante promulguée en 1519 impacte l'emploi de teintures en rouge dans le textile. Cette couleur, jugée immorale et trop criarde, va à l'encontre des principes de neutralité esthétique et de sobriété véhiculés par la branche protestante du catholicisme. Au sein des tartans, le rouge dominant devient l'apanage des familles de la haute société ou royale. Au sein des clans plus modestes, le rouge n'apparaît qu'en liserés voire pas du tout. Une réforme aux conséquences contraignantes similaires a également eu lieu au Japon, en 1871 sous l'ère Meiji⁶. Le *kosode* (nom donné au kimono jusqu'au début de cette période), hérité de l'habillement à la chinoise, se voit rejeté car jugé « excessivement féminin ». Les kimonos s'allègent en ornements, et donc le nombre de couleurs employées se réduit. Visuellement, cet



Fig. 22 - *Furisode* pour jeune femme réalisé entre 1800 et 1840 en damas de soie, teint par réserve selon la technique du *shibori* et brodé de fils de soie et métalliques.

« appauvrissement ornemental » se traduit par une place privilégiée donnée à la ou les couleurs de fonds, souvent organisées par grandes zones teintées, l'une recouvrant les deux tiers de l'ensemble et l'autre le tiers restant (Fig. 23). Toutefois, si les couleurs tendent à se simplifier, certains modèles semblent tricher avec ces restrictions vestimentaires, à l'image de ce kimono pour petite fille¹, où les ornements sont intégrés dans le tissage damassé du tissu.

1. Voir Fig. 17 page 70.

Les ornements des kimonos se répartissent en cinq catégories, avec en premier lieu une surabondance de motifs floraux et animaux, puis d'objets et de formes géométriques, et beaucoup plus subtilement, au carrefour de plusieurs de ces matrices ornementales adviennent les motifs de la nature au sens large, allant des paysages de montagnes à la forme supposée du vent². Dans *Kimono : l'art japonais des motifs et des couleurs* est présenté, en légende de chaque photographie des kimonos de la collection Khalili, tout un lexique en japonais dévoilant les différences occurrences ornementales de chaque catégorie : *shippotsunahi* (cercles entrelacés), *tatewaku* (lignes courbes), *gunbai* (éventails de guerre), *sakura* (fleur de cerisier), *kiku* (chrysanthème), *kichô* (partitions décoratives), *kikkô* (hexagones juxtaposés ou écailles de tortue)... Tous ces termes s'apparentent à des termes dérivatifs colorés de par leur apparente abstraction pour les non-locuteurs de la langue japonaise. Leur sonorité transporte l'observateur vers de nouveaux horizons de même que les figures qu'ils représentent exposent le lien artistique d'affection entre les artistes créateurs d'ornements pour kimono et la nature qu'ils exploitent comme principale inspiration, cette nature qui leur ont donné durant de longs siècles ces couleurs si diversifiées. Le port du kimono influencent l'image que tente de renvoyer le porteur. Celle-ci s'articule entre l'idée de retenue et de sensibilité esthétique. Pour ce qui est des tartans, la récurrence du quadrillage comme matrice fondamentale insiste sur l'héritage technique préservé et perpétué tout au long des siècles. Ces quadrillages ne diffèrent que lors de l'exécution du tissage et du choix des

2. <https://universdujapon.com/blogs/japon/motif-japonais>.



Fig. 23 - *Uchikake* pour femme réalisé entre 1880 et 1900 en taffetas de soie, teint par réserve selon le procédé *yûsen* et brodé de fils de soie et métalliques.

1. Grimble (Ian), *Scottish Clans & Tartans*, Lommond Books, Broxburn, 2015.

2. <https://en.wikipedia.org/wiki/Tartan>

3. https://fr.wikipedia.org/wiki/Style_victorien

4. Seeling (Charlotte), *La mode au siècle des créateurs : 1900-1999*. Ullmann, Paris, 2000.

couleurs de fils de chaînes et de trames opéré en amont. La nomination des tartans a ceci de légendaire car elle se veut sujet à débat : d'abord nommés d'après le patronyme d'une localité, puis par des appellations farfelues, et enfin affublés du nom des fameux clans écossais : *MacBeth, Nicholson, Royal Stewart, Lamont, Barclay, Campbell*¹ (Fig. 24)... Les tartans sont comme des blasons, ce qui n'est pas un hasard puisque ceux-ci ont également été portés comme des uniformes militaires, ce sont alors des « tartans régimentaires »². Portés ainsi, ils se parent d'une dimension de puissance et distinguent les écossais des autres peuples.

> *Un héritage artistique puissant*

Ces deux étoffes ornementées provenant de deux coins opposés sur le globe ont perduré dans le temps au point de se calquer sur les tendances de la mode. En Occident, c'est aux époques victorienne (1837 – 1901) et édouardienne (1901 – 1910) que le port des tartans se démocratise et se prête au jeu des tendances. Le tissu emblématique s'émancipe du kilt traditionnel, en passant d'étoffe patriote à étoffe de luxe³. Le tartan est porté par les femmes sous forme de corset aux épaules tombantes et affinant la taille, de jupes en forme de cloche mises en volume grâce aux crinolines. Le motif quadrillé du tartan se « courbe » quand il recouvre des tissus travaillées en volants, plis, ou godets. Les hommes eux se l'approprient par le port d'une redingote, un long manteau à basque, de chemises à col bas, fermées par une cravate ou un nœud-papillon. Le tartan change de support, il est parfois caché sous le vêtement lorsqu'il fait office de doublure, peut se porter en accessoires... Ces détournements créatifs augurent de la liberté vestimentaire qui sera au cœur de la mode punk des années 70 en Grande-Bretagne. Sous l'impulsion de la styliste Vivienne Westwood (1941 – 2022), le tartan orne les doublures de blouson ou les jambes de pantalon, il côtoie la dentelle, le cuir, le latex et les clous dans des accoutrements débraillés, et se pare donc de la réputation sulfureuse des punks (Fig. 25)⁴. Jusque-là symbole d'une certaine monarchie et du pouvoir



Fig. 24 - Exemples de tartans issu du livre *Scottish Clans & Tartans* de Ian Grimble.



Fig. 25 - Exemple de vêtements de la mode punk.

en découle, le tartan ainsi détourné par les classes populaires se désacralise. Son aspect intrinsèquement patriotique laisse place à la banalité, il devient une étoffe commune du vestiaire britannique après avoir été vecteur de contestation et suscité la polémique lors de son usage massif dans le mouvement punk.

Durant l'ère Meiji, la mode occidentale s'exporte au pays du soleil levant et vient bousculer les codes vestimentaires : les femmes revêtissent alors un pantalon large et plissé appelé *hakama* accompagné d'un *haori*, la veste du kimono. Plus globalement, l'esthétique européenne gagne du terrain dans l'habillement en refaçonnant les structures de vêtements, devenus alors bien plus pratiques mais se heurtant à l'hostilité d'une partie de la population, défavorable à ce que ces inspirations étrangères viennent supplanter petit à petit l'image traditionnelle du kimono¹. Cette image fait pourtant bien rêver les occidentaux, qui attribuent au vêtement japonais emblématique un rapport érotisé à l'art, à la mode et à l'exotisme. Le kimono est un objet de fantasme et une vitrine pour ce fameux « monde flottant » qui ne manque pas d'inspirer, à la fin du XIX^e siècle, les peintres impressionnistes tels Claude Monet (1840 - 1926) (Fig. 26). Or ce « monde flottant » n'est qu'un fantasme, et le port du kimono en Occident transcende les frontières, à la fois géographiques mais aussi de l'ordre de l'imaginaire. Dès lors, le kimono à l'occidental et le kimono traditionnel se confrontent et dévoilent les véritables attentions de leur porteur, souvent influencées par le contexte socio-politique de leur pays respectif : « S'habiller japonais en Occident dénotait un désir de s'évader, momentanément, de la modernité, alors que l'adoption du vêtement occidental au Japon signifiait, au contraire, un tournant vers la modernité et vers une reconnaissance définitive de l'égalité entre Est et Ouest »².

1. Jackson (Anna), « S'habiller pendant l'ère Meiji : le changement et la continuité », *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

2. *ib.*

Célébrés sur les podiums de haute couture avec les collections de grands noms de la mode tels que Vivienne Westwood ou Elie Saab, les tartans et les kimonos peuvent paraître détachés de tout contexte géographique, pourtant, instinctivement et même avec des lacunes culturelles, ils



Fig. 26 - *La Japonaise*, huile sur toile peinte en 1876 par Claude Monet.

continuent de raconter un bout d'histoire de leur pays d'origine. Ils donnent un aperçu, bien souvent fantasmé, de contrées lointaines pourtant reliées par le travail textile et le rôle classificatoire ancestral des vêtements. Ce sont ces racines à la fois géographiques et civilisationnelles qui font du tartan et du kimono une forme d'allégorie respective de l'Écosse et du Japon.

La couleur-signe comme expérience psychosensorielle

Comment la couleur peut-elle faire vivre une expérience de l'ordre du sensible, tout en ayant un impact psychologique ? Cette question est longtemps restée en suspens jusqu'à la lecture de la nouvelle publiée en 1892 *La Séquestrée* (ou *Le Papier-peint Jaune*)¹ de la romancière, poétesse et essayiste américaine Charlotte Perkins Gilman (1860 – 1935). Ayant elle-même vécu une mauvaise expérience à la suite d'un isolement imposé par son médecin, l'autrice raconte sous les traits d'une femme, une lente plongée dans la folie au contact d'un ornement jaune, celui du papier-peint de la chambre où elle est assignée à résidence. L'interaction avec le motif de cet atypique papier-peint que décrit la narratrice me rappelle, dans une certaine mesure, l'expérience sensorielle que j'ai vécu au contact de la tapisserie durant mon stage de fin de première année de master. C'est donc en émettant un parallèle entre ces deux supports d'expérimentation tactile et visuelle que je vais tenter d'exploiter la couleur-signe comme l'impulsion d'une expérience psychosensorielle², bien souvent à mi-chemin entre fiction et réalité.

1. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*. Libretto, Paris, 2008.
Perkins Gilman (Charlotte), *Le Papier-peint jaune*, Tendence Négative, Paris, 2021.
(Voir note à propos des deux éditions dans l'annexe page 172).

2. Psychosensorielle : Qui concerne l'activité intellectuelle et psychique liée aux perceptions sensorielles (CNRTL).

> De la curiosité à l'interprétation

Pour qu'une expérience se manifeste, il faut un individu, ici un observateur, qui éprouve ou ressent quelque chose par contact avec un élément du réel. Ce ressenti n'arrive pas forcément spontanément, mais se construit progressivement lorsque le contact avec le-dit élément est

1. Atelier de tapisserie aubussonnais fondé par France-Odile Perrin-Crinière en 1984 et dans lequel j'ai effectué l'un de mes stages.

2. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 14.

3. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, pages 14-15.

4. *ib.*

prolongé. C'est la curiosité qui est à l'œuvre, lorsque notre attention fait une fixette sur un élément et tente d'en tirer un enseignement ou un divertissement. Elle est le point de départ du type d'expérience qui va nous intéresser. Dans mon cas, j'ai été piquée de curiosité pour la tapisserie bien avant que je l'expérimente directement lors de mon stage d'initiation à l'Atelier A2¹. En connaissant de nom ce savoir-faire et le lieu où il est implanté et en me remémorant une visite touristique de la Cité Internationale de la Tapisserie réalisée quelques années plus tôt, je m'interrogeais, émettais des hypothèses sur les techniques de fabrication qui m'échappaient alors, sur les sujets représentés, sur les acteurs du territoire participant aux divers projets... Ces questionnements ont nourri et renforcé mon intérêt pour ce métier d'art au fil du temps. Dans *La Séquestrée*, bien que le contexte de ce début d'expérience ne soit pas du tout le même que celui de ma rencontre avec la tapisserie, la narratrice vit une chose similaire avec le papier peint délabré et singulier de sa chambre de repos : « Avant d'être une chambre d'enfants, elle servait de salle de jeu, j'en suis sûre [...] Puis elle a dû servir de salle d'étude pour garçon, à en juger par l'état de la peinture et du papier »². La narratrice se questionne sur l'existence de ce papier-peint, ses origines, sa genèse, sur la marque du temps qui lui laisse un arrière-goût étrange. L'esthétique confuse et incertaine de ce papier-peint semble rejoindre le trouble de sa propre vie de femme confinée sous les directives de son mari, médecin ultra-cartésien. Le vécu de l'observateur imprègne souvent la tournure subjective que revêt ce début d'expérience esthétique. Ainsi la narratrice, frustrée et en détresse, pare le motif dessiné de substantifs plutôt très négatifs et dégradants : « Il (le motif) est suffisamment monotone pour brouiller la vue, mais assez précis pour constamment provoquer une curiosité irritée »³. Les courbes représentées se « suicident » ou « se détruisent de façon chaotique », la couleur est jugée « repoussante », « un jaune sale qui fermentent », « une teinte sulfureuse et malade »⁴.

Si dans le contexte de l'histoire, cette rencontre aboutit,

1. État de *flow* : Un état de concentration et d'absorption à une activité constructive, conceptualisé en 1975 par le psychologue américano-hongrois Mihály Csikszentmihályi (1934-2021).

au premier abord, à une immense déception, il en est tout autre de mon initiation à la tapisserie. Je me suis jetée dans l'apprentissage de ce savoir-faire comme si je m'étais jetée dans l'inconnu, avec nécessairement beaucoup d'appréhension héritée de mes doutes émis plus tôt. Mais ce que je vivais alors me rappela des épisodes d'enfance, des périodes relativement ludiques d'expérimentation du monde qui m'entourait, et dont je tirais comme récompense ultime la joie de découvrir et de comprendre un fonctionnement, de maîtriser quelque chose après de longues minutes ou heures passées à réfléchir, tenter, puis décider. Cet état de *flow*¹ lorsque les mains finissent, à force de gestes répétés, par s'exercer toutes seules, comme par automatisme, constitue la plus belle histoire que je puisse me raconter. Si à mon tour je devais user de qualificatifs pour exprimer mon ressenti face à l'apprentissage de la tapisserie, ce serait probablement par des mots beaucoup plus vagues tels que « imprévisibilité », « surprise », « concentration », « jeu », « puzzle », « construction »... Vu de cet œil, la tapisserie s'apparente à un jeu Lego ! Et effectivement, l'interprétation que je tire de ces premiers ressentis relève avant tout du caractère ludique que cette technique de tissage paraît posséder. Tout s'effectue par progression, par construction (Fig. 27), avec un jeu de trompe-l'œil entre le dessin reproduit et le dessin tissé, qui diffèrent en symétries et en textures.

L'interprétation de ce qui a attisé la curiosité intervient après une première phase de questionnements et au terme d'une forme d'appivoisement de l'objet de notre attention. La narratrice de *La Séquestrée* étudie longuement le motif omniprésent dans sa chambre qui tend à devenir une prison, et en réalité le lecteur comprend assez vite que c'est tout ce qui la stimule dans cet environnement sinistrement épuré, et que c'est ce qui lui permet également de conserver une activité intellectuelle tandis que l'isolement menace progressivement de la faire vriller. Petit à petit, un semblant de visage semble se figurer dans cette masse confuse d'abstraction : « comme une tête coupée dont les yeux exorbités me fixent de leur



Fig. 27 - Echantillons de tapisserie réalisés lors de mon stage partagé entre l'Atelier A2 et la formation BMA de la Cité Internationale de la Tapisserie, sous l'enseignement de France-Odile Perrin-Crinière.

1. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, pages 19-20.

2. Paréidolie : Type d'illusion qui fait qu'un stimulus vague ou ambigu est perçu comme clair et distinct par un individu. Tendance instinctive à trouver des formes familières dans des images désordonnées (Wikitionary).

3. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, pages 25-26.

4. *ib.*

regard à l'envers »¹. La répétition théorique du motif est qualifiée « d'insolence » ou « d'obstination ». En personnifiant ainsi le motif et son principe de répétition par effet de paréidolie², la narratrice lui donne de l'importance, et ce dernier, sous le prisme de son jugement, finit par jouer subtilement un rôle compensatoire dans le but de parer au manque de stimulus intellectuels et divertissants dont elle est victime.

Que ce début d'expérience s'inscrive dans un grand enthousiasme, comme c'est le cas pour ma découverte de la tapisserie, ou bien dans un sentiment généralisé de perte de repères et de méfiance malade, l'interprétation née d'une première appréciation sensorielle, ici essentiellement visuelle et tactile, fait entrer la relation entre objet et observateur dans une dimension intimement psychologique et sensiblement personnelle.

> *De la fascination à l'obsession*

Après une première interprétation de l'objet de notre curiosité, s'installe astucieusement une phase de fascination : cet élément au centre de notre attention se fait une place dans notre esprit, il est ressassé, rêvé, étudié mentalement, même quand il n'est pas présent : « Je connais quelque peu les principes du dessin et je vois bien que ce motif ne repose sur aucune loi de circularité, d'alternance [...] »³ se questionne la narratrice face au papier-peint jaune. De ces observations prolongées, elle en tire de nouvelles interrogations auxquelles elle tente de répondre par l'usage de ses connaissances. Le motif la maintient en haleine, il se meut en un problème à résoudre, en une logique à saisir (Fig. 28). La rationalité cède petit à petit sa place à l'imagination, d'abord timide puis foisonnante, réel refuge à ses conditions de vie étriquées : « Je peux très bien imaginer, après tout, qu'il irradie et que ses arabesques multiples vont se ramifier autour d'un centre commun pour se précipiter tête la première dans une folie partagée »⁴. Plus le motif paraît adopter des caractéristiques humaines, plus la narratrice semble halluciner ce qu'elle décrit. La fascination que j'ai éprouvée pour la tapisserie peut être, dans une certaine



Fig. 28 - Scène issue de l'adaptation cinématographique *The Yellow Wallpaper* réalisée par K. Pontuti en 2021, avec Alexandra Loreth dans le rôle de la narratrice.

mesure, comparable aux *effets* variés que produit le motif du papier-peint jaune sur la narratrice. Toujours beaucoup de questionnements, d'appréhension des techniques de tissage utilisées qui font appel à mes récentes connaissances sur le sujet, mais en revanche, tout cela prend vie sous le prisme de l'admiration que j'ai pour ce savoir-faire et les personnes qui le perpétuent. La tapisserie exalte ma créativité intérieure, en cultivant de nouvelles idées de dessins à tisser, de nouveaux mélanges de couleurs, de changements de matières... Un phénomène des plus fascinants, qui a été à l'œuvre durant toute mon initiation, et en ce moment-même où je me remets à tisser dans le cadre mon projet de diplôme après des mois d'arrêt, est ce réflexe à percevoir le monde extérieur avec une sorte de filtre, une armure de tissage. En effet, je me suis déjà surprise à remplir mentalement le ciel de passages horizontaux de fils de trames justement arrêtés à l'extrémité des arbres pour former des duites¹ (Fig. 29). Les bâtiments, la végétation, les personnes se décomposent alors en plusieurs formes concaves et convexes, tout est imbriqué pour retranscrire cet édifiant puzzle que j'ai déjà évoqué plus haut. Ce jeu infini auquel s'amuse souvent mon cerveau n'est pas que le simple fruit de mon imagination débordante, c'est un réel effet psychique étudié scientifiquement, nommé effet ou syndrome de *Tetris*², en référence au jeu vidéo éponyme. Finalement, cette impression de puzzle tissée n'est pas si anodine... L'effet ou syndrome de *Tetris* a ceci de fascinant car il démontre que la pratique prolongée d'une activité, qu'elle soit ludique ou purement technique, modèle au fur et à mesure nos pensées et nous poussent, presque instinctivement, à voir le monde sous le prisme de cette activité.

1. Duite : Aller-retour d'un fil de trame (à l'horizontale) passé entre les fils de chaîne (à la verticale).

2. https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Tetris_effect.html

Est-ce qu'il est possible de parler d'obsession lorsque l'objet qui avait alors simplement cultivé notre curiosité se met à bouleverser notre vision du monde ? Même si cette fascination est avant tout mentale, le cadre d'action de l'expérience sort de l'intime, de l'esprit, pour venir extérieurement refaçonner le monde qui nous entoure. C'est ce qu'il semble se passer quand la narratrice

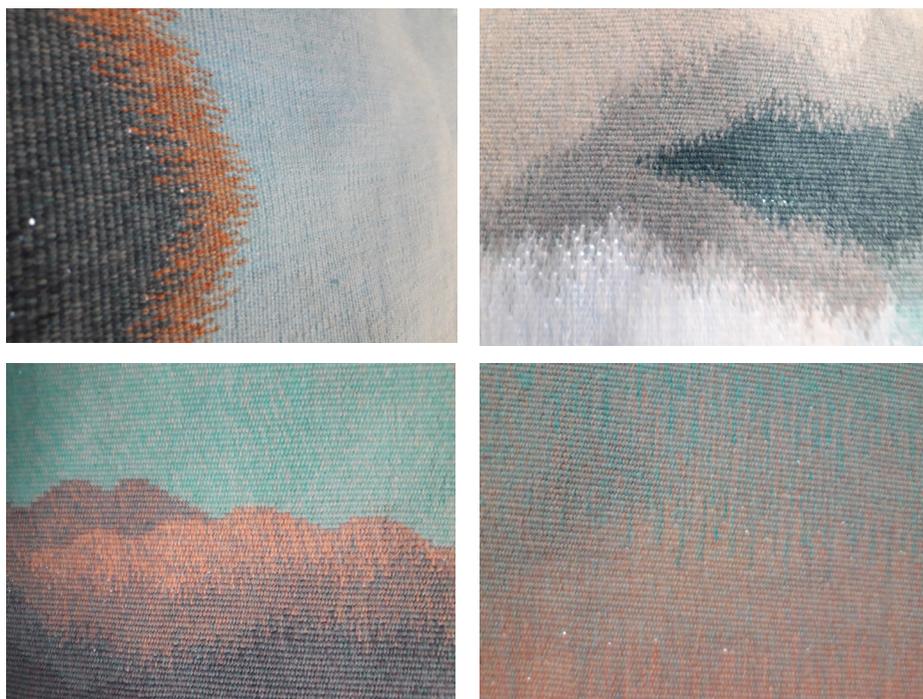


Fig. 29 - Détails de tissage du décor de fond du *Château Ambulant*, troisième tapisserie de la tenture Miyazaki.

1. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 29.

2. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 30.

3. Perkins Gilman, (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, pages 33-34.

4. *Ib.*

5. Perkins Gilman, (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 37.

développe la personnification du motif qui orne les murs de sa chambre : « On dirait qu'une femme se penche jusqu'à terre pour aller ramper derrière le dessin »¹ Ce n'est plus une tête, mais bien un être humain qui paraît se figurer dans cet amas confus de formes chaotiques. Et cet être humain, féminin de surcroît, cristallise progressivement les craintes personnelles de la narratrice quant à son mal-être : à ses yeux, ce personnage énigmatique cherche à s'échapper du papier-peint. Dès lors du mouvement semble faire convulser ce motif abject : « Je suis allée toucher le papier pour voir s'il bougeait vraiment »², « une ligne interminable de champignons vénéneux et bourgeonnants proliférant en circonvolutions infinies »³. Plus la narratrice cherche à comprendre, plus le motif la surprend en apparaissant sous des couches successives. Chacune d'entre elles recèle d'une particularité déconcertante, comme la capacité à changer d'apparence au contact de la lumière : « Quand le soleil se lève et transperce les vitres [...] le papier peint change avec une telle rapidité que j'en suis ahurie »⁴. De telles propriétés ont de quoi transformer la simple curiosité en fascination dévorante. La couleur évolue en même temps que le motif change avec la lumière ou les mouvements qu'il exécute supposément. Elle se précise en plusieurs nuances de jaunes désaturés, blanchis ou grisés pour évoquer les teintes « des choses usées », pour finir par virer au vert quand transparaît une certaine impression de toxicité : « Le champignon ne cesse de donner des nouvelles pousses, et de nouvelles nuances de jaunes le recouvrent »⁵.

L'obsession se manifeste au moment où la narratrice justifie son intérêt démesuré par le fait de guetter le motif, de surveiller son évolution nuit et jour. Il devient alors compliqué pour le lecteur de savoir si le motif est réellement tel qu'il est décrit ou bien si la narratrice le tord à sa guise, peu à peu dévorée par la solitude et l'asservissement de sa situation de spectatrice.

> Projection et syndrome de Stendhal

1. Tombée de métier : Moment où la tapisserie, terminée, est ôtée du métier (les chaînes sont coupées aux extrémités aux ciseaux puis la tapisserie se déroule).

2. Syndrome de Stendhal : Effet caractérisé lorsque le sujet développe alors une admiration sans borne pour l'œuvre d'art, et qu'une impression de « sublime » finit par le déborder émotionnellement, selon le psychanalyste Rodolphe Oppenheimer (Geo.fr).

Maintenant que j'ai détaillé les mécanismes de l'expérience psychosensorielle, il est temps de se pencher sur les conséquences. La couleur-signe et son écriture, l'ornement, induit en amont nombre d'*effets* qui lorsqu'ils ont un impact dans les projections mentales, peuvent s'apparenter à une forme de somatisation. C'est ce que j'ai vécu personnellement en avril 2023 lors d'une tombée de métier¹, la première à laquelle j'ai assistée, celle du *Château ambulante*, troisième tapisserie de la tenture Miyazaki. Événement largement relayé, une tombée de métier pour une pièce d'une telle envergure (25m² de surface) attire les journalistes, les lissiers, les cartonniers, les teinturiers, les directeurs de musées et de manufacture, et même les élus locaux. Si tout ce beau monde venu célébrer un cap important passé dans le grand projet de la tenture en hommage au réalisateur japonais Hayao Miyazaki est déjà impressionnant à voir, ce n'est rien à côté de ce que j'ai ressenti quand cette tapisserie s'est finalement déroulée devant les yeux ébahis du public. Un subtil emballement cardiaque, les yeux qui piquent, puis des larmes qui coulent. Une étrange sensation de lâcher-prise s'était emparé de moi. J'ai eu le sentiment d'avoir laissé la tapisserie me posséder, je ne contrôlais plus rien, et bien que cette expérience a de quoi dérouter, j'en ai tiré de la satisfaction, de l'émerveillement, un plaisir esthétique singulier que je crois bien n'avoir jamais expérimenté avant. C'était donc ça, le fameux syndrome de Stendhal². Cette impression d'être imprégné de sublime, de déborder d'émotions et de sentir dans sa chair quelque chose de dysfonctionnel mais pourtant terriblement agréable. Cette expérience psychosensorielle avait ceci d'autant plus relaxant car elle m'avait d'un coup rempli de certitudes : ce que je souhaite faire de ma vie, c'est créer des tapisseries. Participer à la valorisation et la conservation de ce savoir-faire, entretenir ce *dialogue affectif* entre matériau et artisan, exercer mon œil à décomposer, classer, organiser les couleurs, à s'accommoder à ces différents niveaux de subtilité esthétique. De même qu'en imaginant toutes les rencontres potentielles et donc, les opportunités

qu'elle permettrait. Je crois que c'est aussi ça, le « coup de cœur ».

Pour ce qui est de *La Séquestrée*, la narratrice ne vit pas du tout un syndrome de Stendhal, mais plutôt des projections d'elle-même dans ce papier-peint, et ce à partir du moment où se figure entre les lignes et courbes anarchiques la silhouette d'une femme en quête de sortie. Le parallèle entre ce personnage qu'on imagine aisément être de son invention et sa vie d'épouse asservie dans les États-Unis de la fin du XIX^e siècle est plus que saisissant. En observant ainsi cette femme tenter de s'échapper lamentablement : « [...] elle s'agrippe aux barreaux qu'elle secoue avec violence. Et pendant tout ce temps, ce qu'elle voulait, c'est traverser le papier-peint »¹, la narratrice paraît s'observer elle-même en différé, comme si elle se voyait de l'extérieur, ce qui arrive souvent dans des instants de sidérations provoquées par un événement traumatique. Toutefois, son obsession du papier-peint, des formes et des couleurs qu'ils présentent, semble la détourner de sa condition et ne lui permet pas de se rendre compte consciemment de la gravité de sa dégradation mentale. Spectatrice du périple insensé de la femme du papier-peint, la narratrice atteint petit à petit la folie, notamment quand elle se retrouve, à bout de souffle, à exécuter une action insensée : « J'ai arraché tout le papier-peint que je pouvais atteindre »². Seul moyen de libérer cette femme prisonnière du motif, de même qu'elle se libérera, du moins en apparence, comme elle le criera devant son mari désespéré l'ayant découverte en train de ramper parmi les rebus de papier : « Je suis enfin délivrée, dis-je. Malgré toi, malgré Jennie [la femme de chambre]. Et j'ai arraché presque tout le papier. Vous ne pourrez plus me séquestrer ! »³.

1. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, pages 39 - 40.

2. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 46.

3. Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, page 48.

Ces expériences psychosensorielles démontrent à quels point couleurs et ornements peuvent nous faire sortir de nous-mêmes afin de prétendre à toucher quelque chose de plus grand et d'extraordinaire. En acceptant de se laisser porter, et plus précisément influencer par l'objet de notre curiosité, nous ouvrons la porte à un « monde » tel que décrit par Nelson Goodman dans *Manière de faire des*

mondes : un monde changeant, malléable, perméable. Ce voyage mené sous couvert d'émotions nous pousse dans nos retranchement, nous éloigne de notre masse pour nous permettre de voir, après coup, l'essentiel de notre être, notre condition de vie, nos aspirations, et assouvir notre besoin de sublime.

Troisième partie

Couleurs, ornements et narration au sein de ma pratique de *designer-artisane*

Inspirations et champ d'expression plastique personnel

Comme je crois l'avoir déjà justifié plus tôt, le sujet de ce mémoire n'est pas anodin. L'écriture, la lecture et le dessin me suivent depuis mon enfance. Me nourrir d'histoires rocambolesques mettant souvent en scène des animaux était une véritable source d'inspirations en tout genre, à la fois pour écrire et illustrer. Toutefois, enfant, je n'étais pas particulièrement intéressée de pratiquer une technique textile (je pense que mon impatience de l'époque m'aurait amenée à être complètement dégoûtée de la broderie ou de la couture). Mais pourtant déjà je constatais un attrait envers certaines surfaces tissées, dont les couleurs, les ornements, les textures se sont imprimées dans ma mémoire : le foulard rouge orné de motifs floraux noirs typés « indiennes » que ma maman avait ramené de Grèce et m'avait offert, la serviette jaune avec un épais liseré imprimé poissons-clowns trouvée dans une boutique de souvenirs en Corse, et plus récemment, une écharpe en cachemire aux motifs paisley, bordeaux, bruns et bleus, achetée pour une modique somme lors d'un voyage au Cambodge. Plus les années passaient, plus je m'émerveillais devant ces étoffes plus ou moins richement décorées, à la fois grâce aux plaisirs esthétiques qui en ressortaient, mais aussi par admiration pour ces techniques de tissages, de broderies ou d'impressions. Et bien que dans ma pratique personnelle du dessin l'ornement ne trouvait pas encore sa place, celui-ci se manifestait souvent dans un contexte de jeu ou de loisir, comme lors de la réalisation de scoubidou en fils plastiques, ou dans des jeux vidéos tel qu'*Animal Crossing : Wild World*¹ où il était possible de créer des visuels destinés à figurer sur

1. Jeu vidéo de simulation de vie développé par Nintendo et sorti en 2006 sur Nintendo DS.

des vêtements exposés dont pouvaient ensuite se vêtir les habitants de la ville.

Je préférerais plutôt créer des personnages, d'abord animaux puis humains, à la fois dans des récits écrits ou figurés sous forme d'illustrations ou de bandes dessinées. Ce n'est qu'après plusieurs échecs successifs dans ces domaines que je me suis finalement tournée vers l'univers du textile où j'ai reconsidéré la place des ornements dans mes sources d'inspirations. Pourquoi quand je vois une feuille vierge, je ne peux m'empêcher de la remplir ? Pourquoi lorsque j'habille mes personnages, ceux-ci se doivent d'arborer, au moins partiellement, des ornements ? Pourquoi dans les musées, que ce soit en admirant une peinture ou un costume, j'aime faire passer les détails au peigne fin, pour tenter d'en saisir toute la magnificence, tout le génie du créateur, mais aussi le récit implicite des couleurs, les représentations et expressions qu'elles permettent et qui me font passer par tout un tas d'émotions ? Je ne pense pas qu'il y ait d'explications concrètes à cette attirance, qui tient avant tout de quelque chose d'intimement indéfinissable.

1. Diplôme National des Métiers d'Art et du Design (Bac +3).

2. Buci-Glucksmann (Christine), « Préface », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

En découvrant l'artiste autrichien Gustav Klimt et son « cycle d'or » (1901 – 1909) durant mon cursus de DNMADE¹, j'expérimentais, à la vue de ses œuvres, un besoin de remplissage, de débordement, comme une sorte de compensation émotionnelle envers un manque quelconque. De même que les récurrences de certains de ses motifs empreints de géométrie créaient une forme d'apaisement, de semi-ordre structurant ce grouillement visuel si poétique. Les ornements qu'il figurait étaient à la fois ornements du tableau et ornements de l'accoutrement du ou des personnages mis en scène, comme dans le *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I* (1907) (Fig. 30). Ce passage des *matrices ornementales*² textiles à celles du décor, ou plutôt de cet environnement fantasque, mouvant, qui semble en perpétuel refaçonnage, illustre ce qui me plaît dans l'ornementation : l'apparente sensation de volupté, de liberté dans la création, que ce soit lors de la réalisation, quand le peintre pose le pinceau sur sa toile, ou lors de l'observation initiée par le spectateur, dont le



Fig. 30 - *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I*, huile, or et argent sur toile peinte entre 1903 et 1907 par Gustav Klimt.

1. Buci-Glucksmann (Christine), « L'ornement comme crime ou comme style », *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008.

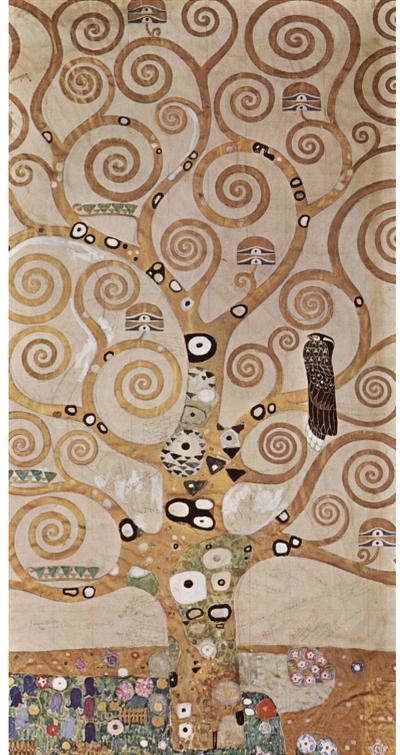
sens de lecture peut démarrer un peu n'importe où. L'ornementation qui me charme est donc une ornementation basée, en partie, sur une dimension, même simulée, de hasard ou d'improvisation, donc le moins possible déterminée par des pavages ou par toutes autres constructions géométriques « froides ». Les inflexions, les superpositions, les mélanges de couleurs et d'ornements sont autant de sujets à questionnements autour de l'esthétique globale, du rendu visuel, que de ce qu'ils sous-entendent comme *effets*. L'emploi de teintes jaunes allant du doré au vif en passant par le pâle et l'ocré, oscillent entre l'évocation d'un caractère sacré, majestueux, ou au contraire très terre à terre, voire enfantin. Christine Buci-Glucksmann parle de l'art de Klimt dans *Philosophie de l'Ornement : D'Orient en Occident*¹ à travers les modalités de compositions que le peintre emploie dans l'ornementation présente dans ses œuvres. Ces modalités consistent en une forme de contraste visuel, entre une « verticalité ascensionnelle » faisant écho au format géométrique de la majorité des motifs (cercles, spirales, triangles, quadrilatères, quadrillages) et une « courbe variable qui suit toutes les inflexions du corps », soit cette mise en abyme ornementale, à la fois partie intégrante du tableau et recouvrant les corps des personnages visant à être mis en valeur. L'autrice définit ces modalités comme régissant un « langage biogéométrico-ornemental », qui prête aux ornements une hybridation partielle ou totale avec les corps, les personnifiant et brouillant toute limite entre les contours et les couleurs, entre les surfaces planes et les volumes supposés. Le contraste, la mise en valeur d'un sujet, la pluralité de « signes », à la fois couleurs et formes et leur rapports harmoniques constituent toute une richesse esthétique qui touche à ma sensibilité, qui réveillent en moi le besoin de contemplation et d'interrogations plaisantes, comme si je consentais à m'évader, à partir en voyage vers un autre monde, inconnu, mystérieux.

J'affectionne tout particulièrement un motif que Gustav Klimt aime mettre en valeur dans certains de ses tableaux

(*La Médecine, L'Arbre de Vie – Frise Stoclet*) (Fig. 31) : la spirale. Courbe culminant en un point ou un axe, manifestant un enroulement dans l'espace, elle est a priori infinie, et la fluidité de sa ligne n'admet aucune cassure, aucun impact. La spirale est inatteignable, et en même temps si malléable qu'elle me semble supérieure aux autres formes géométriques. Elle évoque pour moi un certain mysticisme, son inflexion a une dimension hypnotisante, sa régularité est rassurante. Mais elle recèle également de quelque chose d'étrange, qui pour moi relève de son ambivalence : sa fluidité induit le calme alors qu'elle s'accorde à suivre un mouvement de rotation, l'œil, curieux d'appréhender sa structure hélicoïdale, est happé par sa ligne dirigée en cercles successifs. C'est réellement une forme géométrique et un objet mathématique très fascinant. Je ne m'attarderai pas sur cette dernière qualité, mais plutôt sur l'ambivalence et l'idée d'évolution que la spirale symbolise, notamment parce qu'une œuvre qui m'a marquée l'a placée au centre de son récit : le manga *Spirale*¹ (Uzumaki) publié en 1999, du mangaka japonais Junji Ito (1963-) (Fig. 32).

1. Ito (Junji), *Spirale - intégrale*. Delcourt, Paris, 2023.

Dans une petite ville rurale japonaise d'apparence tranquille, une jeune lycéenne vit simplement auprès de ses amis et de son copain. Tout se déroule dans le calme et la banalité jusqu'à ce qu'advienne la spirale dans l'environnement, d'abord de manière discrète : elle est dans un premier temps objet de curiosité de plusieurs habitants, sa présence se fait par petites occurrences, elle est sujet à interrogations, mais sans plus. Puis progressivement elle s'impose, ses occurrences se font plus nombreuses et plus grandes. La spirale « grignote » la ville, s'immisce dans le quotidien des habitants jusqu'à les faire virer à l'obsession. Elle prend alors une tournure horripilante, puis réellement démoniaque au point culminant de l'histoire. La spirale est l'élément perturbateur qui déclenche les péripéties et mène à la catastrophe. Son expression supplante sa représentation au fur et à mesure que l'on rentre dans la narration, elle devient le centre de toutes les attentions, celle des personnages et surtout celle du lecteur. C'est un ornement personnifié, qui incarne plusieurs concepts abstraits, comme une allégorie :



**Fig. 31 - *La Médecine* (1894 - 1907), et *L'Arbre de Vie - Frise Stoclet* (1909)
peints par Gustav Klimt.**



Fig. 32 - Extrait du manga *Spirale (Uzumaki)* de Junji Ito.

le danger, le dégoût, la possession, la domination, la maladie... Le récit de Junji Ito s'inscrit dans le fantastique, dans la survenance d'événements qui tiennent de l'irréel dans un contexte tout à fait réel, celui de la tranche de vie. Ainsi, les raisonnements logiques dont nous faisons preuve au quotidien deviennent alors sans fondement, ils n'ont plus aucune prise avec ce qui se passe, en témoigne en conséquence l'évolution psychologique des personnages, qui peuvent virer à la paranoïa, la folie, l'isolement, le mutisme, la psychopathie... Il s'agit d'un autre point qui me divertit grandement dans l'impact expressifs des ornements : la perte de repères, que ce soit simplement visuellement avec un sens de lecture brouillé ou confus, mais aussi quand l'ornement donne des impressions quasiment inédites qui provoquent des sensations de manière épidermique (frisson, chair-de-poule, écart de température...).

Dans un tout autre registre, je me suis appropriée la spirale et les teintes de jaunes pour un projet d'expression plastique durant ma deuxième de DNMADE Matériaux Textile. Cela constitue mon premier projet impliquant de manière abondante des ornements. Largement inspirée par Klimt, j'ai utilisé ce projet pour tenter de renouer avec ma passion du dessin suite à une grande période de page blanche. Je souhaitais retrouver l'insouciance que revêtait la pratique lorsque j'étais enfant, où le moindre croquis, la moindre esquisse de personnage n'était pas calculée à l'avance. La dimension hasardeuse des ornements de Gustav Klimt tombait à pic puisqu'elle me poussa à « plonger » dans le vide de la grande feuille blanche que je m'apprêtais à remplir. Très vite l'angoisse de l'erreur se dissipa pour laisser place au lâcher-prise et me faire vivre ce fameux état de *flow*. Je dessinais mes propres souvenirs d'enfance, agréables ou tristes, à l'aide de médiums non-effaçables (feutres fins, marqueurs, encres colorées), m'imposant de ne pas revenir en arrière, d'avancer, de faire avec ce que je figurais sur ma feuille, que cela me paraisse pertinent ou non. Les spirales de cette frise se prêtaient aussi à un jeu de mise en abyme, d'abord comme « ornement capillaire » simulant ma chevelure bouclée,

1. Synesthésie : Trouble de la perception dans lequel une sensation supplémentaire est ressentie dans une autre région du corps que celle qui est perçue normalement (Le Robert).

2. Mélodie.

3. <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/cr%C3%A9ation-contemporaine/appels-%C3%A0-cr%C3%A9ation/confluentia>

pour finir par se fondre dans un décor que je cherchais à rendre le plus crédible au regard des images que je me faisais à partir du réseau des souvenirs et des ramifications dans ma mémoire. Je découvrais alors que ce n'était pas un exercice facile que de chercher à exprimer par des moyens concrets des ressentis émotionnels ou des éléments insubstantiels. Comme lorsque j'écoute de la musique, des formes, des couleurs, et même des textures me viennent mais s'articulent toujours dans une espèce de flou, en simulant des images mentales qui ne représentent rien d'identifiable par la raison, mais qui au contraire s'appréhendent visuellement par des simulacres tactiles, comme une sorte de synesthésie¹. Qu'un ornement soit dessiné ou écouté², il propose toujours une matérialité, ce qui a fait, en partie, que je me suis orientée vers le textile. Cette matérialité complète les formes et les couleurs dans cette recherche d'évasion, de contemplation. Elle rattache les ornements à un fondement réel. Les propriétés physiques d'un matériau sont forcément contraignantes de même qu'elles peuvent être très inspirantes dans une démarche de création.

La pièce de mobilier *Confluentia*, conçue par la designer française Bina Baitel (Fig. 33), présente une hybridation entre ébénisterie et tapisserie d'Aubusson : les deux savoir-faire se réunissent par la tapisserie d'ameublement tout en se départageant l'espace. Exposée à la Cité Internationale de la Tapisserie et grand prix de l'appel à création « Mobilier design en Aubusson » de 2012, cet objet d'ameublement m'a tout de suite tapé dans l'œil, grâce à ce tapis ras composé d'une dominante en camaïeux de bleu et de violet couplée à une harmonie de couleurs « naturelles » comme le vert ou l'orangé. Figurant un lac telle une carte topographique, cette pièce de mobilier est pensée comme un « micro-paysage », comme un espace propre à la contemplation³. C'est l'ornement du tapis qui vient apporter une plus-value à l'ensemble, par le caractère insolite qu'il confère. Les matériaux, bois, laine, coton, sont naturels et répondent aux exigences matérielles qui incombent à ce genre de projets visant à conserver le savoir-faire tel qu'il est



Fig. 33 - *Confluentia*, assises avec tapis intégré conçus par Bina Baitel. Tapisserie réalisée par Françoise Vernaudon, meubles par La Fabrique.

1. Voir pages 59 - 74.

2. Albers (Anni),
En tissant, en créant.
Éditions Flammarion, Paris,
2021.

3. Albers (Anni),
« Le matériau comme
métaphore » *En tissant,
en créant*, Éditions
Flammarion, Paris, 2021.

4. Voir pages 29 - 42.

depuis des siècles. L'importance de la nature comme source principale d'inspiration me plaît beaucoup, car comme vu dans la partie « La couleur-signe comme un dialogue entre Orient et Occident »¹ de ce mémoire, c'est un environnement qui nous entoure, dont il est facile de tirer des éléments, des fleurs, des arbres, des montagnes, pour créer une composition visuelle attrayante ainsi qu'un récit immersif. Ces recherches d'inspirations menées de concert avec les éléments naturels ont longtemps été le cœur du travail artisanal, et notamment de l'artisanat local qui s'est développé au contact de matériaux territoriaux, comme la laine filée à Aubusson. Ce constat me ramène à une lecture que je n'ai pas évoquée jusqu'à présent, mais qui défend cette idée d'importance du rôle de la nature dans la création artistique et notamment artisanale : le chapitre « Conversation avec les artistes » de l'essai *En tissant, en créant*² de l'artiste textile et théoricienne de l'art américaine Anni Albers (1899 - 1994). Elle affirme que la survie dépendait du génie créatif de l'artisan, et qu'au cours des siècles, son habileté, son intuition et son inventivité nous ont non seulement relié au passé mais aussi à la nature, à ce rapport ancestral entre le matériau et la main. Le matériau est pensé comme un moyen de communication avec les lois impérieuses de la nature : le façonnage, la création, la manipulation d'une matière naturelle (bois, terre, fibre...) stimulent l'imagination et l'inventivité et amènent, petit à petit, à créer une symbiose entre le modèle de la nature et la personne qui s'en inspire : « Des idées nous viennent de lui [du matériau] et, bien que nous ayons l'impression d'en être le créateur, nous entrons en dialogue avec notre médium »³. Cette symbiose naîtrait donc du *dialogue affectif* que j'ai développé dans la partie « Expression de la couleur : la couleur-signe au service de la narration »⁴ de ce mémoire. Le matériau est une matière à penser pour l'artisan, il initie les démarches, les protocoles de fabrication, les expérimentations. L'artisan magnifie le matériau brut en le gravant de son empreinte, de sa patte. Les deux œuvrent à créer un objet sensible et unique, dont l'histoire sous-jacente, ce *dialogue affectif* entre créateur et artefact, se conjugue à l'histoire vouée à être écrite dans le temps, durant la phase

d'utilisation de l'objet. C'est ce dialogue que je veux exercer dans ma pratique, un dialogue qui est finalement proche de l'idée d'état de flow expliquée dans l'introduction. Un échange qui rend compte de mon plaisir à créer, concevoir des ornements en même temps que de beaux objets, textiles ou graphiques. Un échange qui se prolonge avec un ou plusieurs observateurs, dont les retours variés enrichissent l'avènement de nouveaux projets.

Rétrospective personnelle et évolutions

Le projet de la frise inspirée de Klimt retraçait une partie de mon enfance et de mon adolescence, entre joie de découvrir le monde, par le toucher, la vue, l'exploration, la confrontation, puis ensuite l'expérimentation motivée par le besoin de se raconter des histoires, d'échapper temporairement à une réalité, certes agréable, mais parfois monotone. C'est en démarrant cette frise que je me fixais deux buts : sortir du syndrome de la page blanche en acceptant de laisser guider mon coup de crayon à l'instinct, et chercher à déterminer les prémices de mon propre style graphique. Avec du recul, même si j'ai pris beaucoup de plaisir à dessiner cette frise, celle-ci me déplaît aujourd'hui. Je ne suis plus trop attachée à ce style très illustratif que je trouve peu subtil mais qui reflète pour le coup plutôt bien ce que j'essayais de traduire à ce moment-là : la façon de dessiner sans arrière-pensées, sans directions prédéterminées que j'avais durant l'enfance. Un dessin qui s'affranchissait de toute contrainte, et qui s'est révélé effectivement très utile pour parer au manque d'inspiration et de confiance en moi que j'avais à l'époque. Mais ce manque de contraintes, en réalité ce manque d'enjeux et de difficultés, et cet aspect « trop facile » dans l'exécution, ont fini par m'ennuyer. Et à raison : pour progresser artistiquement, et renouveler l'envie de créer, j'avais besoin, mine de rien, de m'imposer quelques directives, mais sans que cela ne devienne trop étouffant. Il fallait que je trouve un équilibre

entre le sentiment de liberté dans la création, en laissant la place à l'instinct, et donc aux éventualités, aux imprévus, et à une finalité concrète de laquelle seront décidées, en amont, une structure opératoire, un protocole, et des contraintes. À vrai dire j'ai l'impression de ne rien inventer en notant cela, que c'est un engagement au cœur de toute pratique artistique, qui fait écho au fameux dilemme entre passion et travail. Mais le théoriser m'a aidée et m'aide encore beaucoup à progresser. C'est dans cette recherche d'équilibre que dans un premier temps, j'ai choisi de confronter mon travail sur les ornements à celui sur mes personnages, comme dans ces recherches pour un projet personnel de bande dessinée qui n'a jamais vu le jour (Fig. 34). La tâche ne s'est pas avérée facile, conjuguer des ornements abstraits à un corps dessiné dans ce que je veux être le plus réaliste possible n'était pas chose aisée, que ce soit dans la composition ou la colorisation. Mais le résultat me plaît beaucoup, encore trois ans après.

J'ai fait de ces contraintes compositionnelles et colorimétriques quelque chose d'exaltant à manipuler, à tenter d'apprivoiser et j'en suis ressortie avec le sentiment d'avoir créé un style singulier, nouveau, un style qui m'est propre. Cela m'a permis d'identifier les caractéristiques stylistiques suivantes :

- L'idée de contraste, entre abstrait et figuratif, entre contours et couleurs, entre différentes épaisseurs de lignes.
- L'importance des textures, simulées par l'utilisation de différents médiums selon la recherche de différents effets.
- Bien sûr la récurrence de motifs dans le but de former des ornements, pensés comme une patte, une marque de fabrique.
- L'omniprésence d'un personnage qui soit interagit avec ces ornements, soit ne semble pas les remarquer comme dans les tableaux de Klimt.
- Et enfin l'importance d'une narration, pas forcément d'une histoire longue, mais donner l'impression que l'ensemble raconte quelque chose, comme si je souhaitais guider l'observateur dans cette apparente abstraction.

Ces caractéristiques stylistiques se retrouvent, comme par hasard, dans certaines de mes inspirations, comme le



Fig. 34 - Projet personnel inachevé de bande dessinée, 2021.

travail du jaune dans certains tableaux de Vincent van Gogh (1853 - 1890) (Fig. 35), qui est lui-même l'inspiration principale du dessinateur de bande dessinée italien Fabrizio Dori dans son album *Le dieu vagabond* (2018)¹ (Fig. 36), que j'ai justement beaucoup aimé...

1. Dori (Fabrizio),
Le dieu vagabond,
Sarbacane, Paris, 2023.

Tout ce travail se structure dans une démarche d'expression plastique, c'est de l'art au sens le plus noble du terme, c'est-à-dire l'expression d'un idéal esthétique. Cette pratique est avant tout personnelle et c'est en voulant la rendre moins subjective et parlante pour d'autres personnes que j'ai décidé d'y intégrer la dimension du design textile. J'ai alors tenté de transposer ma pratique du dessin à cette nouvelle perspective. Je changeais donc de médiums, je troquais mes feutres fins, mes poscas, mon aquarelle et mes crayons de couleurs pour les fils de coton mercerisés et un tissu-support de la même matière, souple en armure toile. D'abord la broderie me tenta, par la liberté d'exécution qu'elle permettait. Avec une aiguille, un fil enfilé dans le chas, et un tissu en guise de feuille, je pouvais dessiner, « peindre à l'aiguille » car s'offrait à moi une multitude de points possibles proposant une multitude de textures, ce qui me ravissait grandement.

Je me suis perfectionnée dans cette technique justement après avoir créé un grand projet alliant textile et ornements : mon projet de diplôme de DNMADE intitulé *Yume*². J'ai mêlé feutrage de la laine, broderie manuelle à l'aiguille, papier recyclé et dessin dans la conception d'une série de motifs texturés destinés à de la décoration d'intérieur ou au design de mode. C'est par ce projet que j'ai réussi à faire dialoguer insouciance créative et contraintes structurelles. Je parlais également d'une inspiration nouvelle, celle de mouvements artistiques actuels, entre autres l'art numérique et en particulier l'*hyperréalité*³. Il s'agit d'un mouvement d'arts visuels s'inscrivant dans le monde virtuel et révélant sa capacité à rendre de plus en plus confus la distinction entre l'irréel du réel. Cette inspiration avait cristallisé une peur du moment : la montée en puissance de l'intelligence artificielle et la peur de la voir supplanter au fur et à

2. *Yume* signifie « Rêve » en japonais, le thème de mon projet de DNMADE.

3. Confusion entre la réalité et l'imaginaire, symptomatique d'une culture postmoderne évoluée (Webnext.fr).

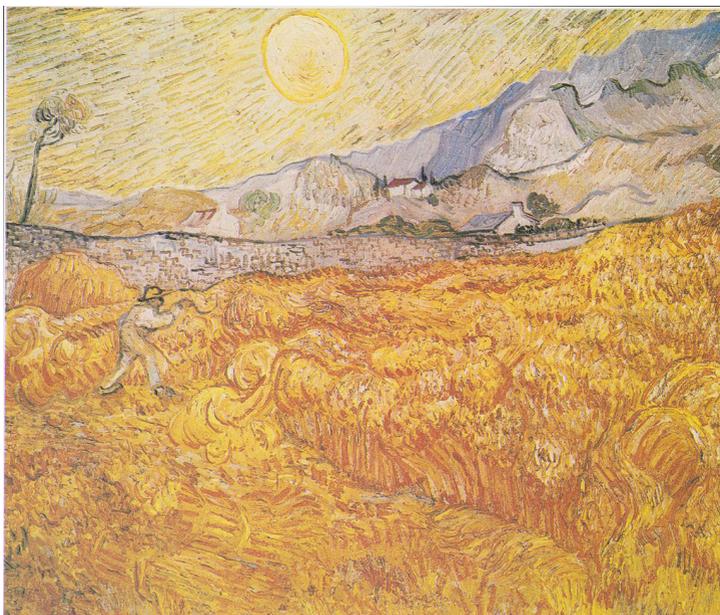


Fig. 35 - *Le Champ de blé derrière l'hospice Saint-Paul avec un faucheur*, huile sur toile peinte en 1889 par Vincent van Gogh.

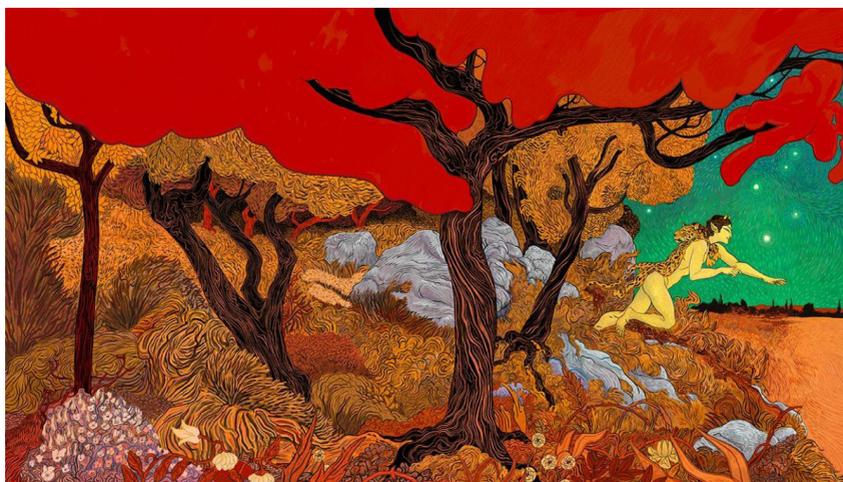


Fig. 36 - Extrait de *Le dieu vagabond*, bande dessinée de Fabrizio Dori parue en 2023.

mesure le travail des illustrateurs et des designers. En me réappropriant ces univers numériques dont je suis longtemps restée étrangère pour l'élaboration d'un projet de design textile, j'ai pu valoriser l'importance de l'artisanat, du fait-main, et de l'état de *flow* durant le processus de création. Ces expérimentations ont abouti à un catalogue de motifs (Fig. 37) que j'ai au préalable retravaillés sur Illustrator, par des jeux de symétrie et de vectorisation. Si cette ambiguïté entre matière textile, tangible et texturée, et visuel numérique, lisse et froid, rend plutôt bien compte de ce que représente l'*hyperréalité*, je trouve, après coup, que ces retouches numériques annihilent complètement la richesse sensorielle de mes échantillons textiles et dessinés.

C'est ce que je reproche beaucoup au développement technologique de ces dernières années (un point que je détaillerai dans la partie suivante) et qui m'a fait me tourner instinctivement vers les métiers d'arts, un secteur professionnel en recrudescence. Puisque bon nombre de métiers « informatisés », impliquant de nombreux emplois de bureaux, tendent à muter en s'affranchissant progressivement des ressources humaines, voire à disparaître, je pense que les métiers d'arts deviendront une orientation professionnelle prisée par beaucoup d'actifs de ma génération. En tout cas, en plus d'apprécier le contact avec la matière et le travail manuel, c'est également ce constat qui m'a amené à m'intéresser aux savoir-faire textiles français. Originaire du Limousin et ayant étudié cinq ans en Creuse, j'ai découvert lors d'une visite en 2019 la tapisserie d'Aubusson. Ce n'est que quatre ans plus tard, lors de mon stage de Master 1, que je me suis initiée à ce savoir-faire, sous la tutelle de Madame France-Odile Perrin-Crinière, lissière et gérante de l'Atelier A2 à Aubusson.

Au sein de son atelier mais également au centre de formation de la Cité Internationale de la Tapisserie où elle exerçait en tant que professeure de tapisserie, je découvrais petit à petit les métiers de lissier, la personne qui tisse les tapisseries, et de cartonnier, la personne qui réalise en amont le dessin préparatoire à la tapisserie, le



Fig. 37 - Extraits de mon projet *Yume*, réalisé en 2021.

1. Synthèse optique : Mélange des couleurs opéré par l'oeil lorsque celles-ci sont juxtaposées et observées dans leur ensemble.

2. Battages : Hachures réalisées lors du tissage (imbrications de deux à plusieurs couleurs) afin de réaliser des dégradés.

3. Perfilages : Alternance de deux couleurs sur plusieurs passées.

fameux carton de tapisserie. J'apprenais une nouvelle façon de traduire un dessin en textile, par le tissage suivant des zones colorées et jouant avec des effets visuels comme la synthèse optique¹, par l'usage de techniques de tissage spéciales propres au métier comme les battages² ou les perfilages³. La couleur et la matière ont une place centrale dans la tapisserie et m'ont permis de côtoyer plusieurs corps de métiers qui gravitent autour de cet artisanat : teinturière, couturière, travailleurs en filature de laine, élèves de la formation en BMA, directeur et ancien responsable en communication de la Cité Internationale de la Tapisserie... Toutes ces rencontres étaient extrêmement enrichissantes et ont rendu compte de l'importance de l'humain dans la pérennité et la préservation de ces savoir-faire ancestraux. Ce qui fait le renouveau de la tapisserie depuis quelques années n'est pas selon moi uniquement l'excellence technique ou la beauté des pièces exposées, mais bien tout ce qu'implique la fructuosité du processus de fabrication, tout ce qui autorise le dialogue entre chaque maillon de la chaîne de production.

La tapisserie en tant qu'objet ne peut être considérée sans tenir compte de tout le travail de recherches et de fabrication réalisé préalablement et qui lui donne de la valeur. Une valeur sentimentale et affective en réaction aux nombreux efforts fournis tout le long de la chaîne. Cette reconnaissance, j'en suis convaincue, n'existerait pas si la tapisserie était réalisée selon des processus industriels, par des machines fonctionnant sous programmation et automatisant tous les gestes, toutes les étapes de fabrication. Elle serait alors un objet textile de plus issu de l'industrie, un objet à bas-coût, probablement standardisé et auquel il ne serait pas permis de posséder quelques défauts, défauts présents, même après contrôle qualité, dans les tapisseries réalisées selon la technique ancestrale, manuelle.

Comment se sentir concerné par un objet qui semble s'être détaché de toute intervention humaine, de toute trace d'imperfection, de tout effort d'exécution ? Comment opérer un *dialogue affectif* avec un objet vraisemblablement interchangeable car reproductible

facilement, et qui s'affranchit de toute trace d'humanité ?

C'est ce questionnement qui est devenu central dans ma posture de *designer-artisane*, aux frontières entre le textile et l'art. Étant toujours restée très attachée à la dimension narrative dans mes créations, l'identification et l'appropriation ainsi que tout ce qui appelle à la sensibilité d'un observateur ou d'un utilisateur est pour moi primordial pour sauvegarder les métiers d'arts et du design, mais aussi pour insister sur la finalité souvent niée de ces métiers : créer une porte d'entrée sur le rêve, sur l'évasion, sur l'introspection aussi, dans le but de ralentir la cadence de nos vies et de nous recentrer sur l'essentiel. Apprendre à nous connaître, à préserver notre santé mentale, à cultiver une forme d'insouciance agissant comme une soupape dans notre quotidien parfois monotone ou très réglementé.

Influence de la problématique sur ma pratique de *designer-artisane*

Le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement a vu le jour lors de la conception de mon projet de diplôme de DNMADE, *Yume*. J'ai accompagné mes planches d'ornements de courts poèmes semblables à des haïkus qui dévoilaient un instant de rêverie, des impressions ou des *effets* que pouvaient faire naître chez moi ces textures, ces matières, ces dessins. En finalité, ces ornements étaient censés s'inscrire dans un lieu et le magnifier. Le lieu en question, de même que le support de ces ornements, contribuent à façonner une nouvelle narration par la prise en compte de nouveaux éléments contextuels. À ce stade, je ne m'étais pas posé la question de la couleur en tant que signe ni même du langage chromatique dont je n'ai eu l'idée que durant l'écriture de ce mémoire. Tout avait été construit à l'instinct, sans tenir compte des outils du coloriste ou des rapports harmoniques entre les couleurs. Pourtant c'est ce projet qui planta les graines de ce qui est à l'origine de ma posture de designer et de cette

problématique énoncée en introduction. Les prémices d'une narration venaient de l'intérieur, elles prenaient vie lors de la réalisation de ces ornements, laquelle a souvent été accompagnée d'une source de lumière bien précise, de sons inopinés ou de musiques sélectionnées, de souvenirs d'enfance, lointains, ou d'autres plus récents, d'odeurs, de questionnements personnels... Tous ces éléments, qu'ils soient de mon ressort ou non, se sont comme « gravés » dans ces ornements, et bien des années plus tard, la simple vue de ce travail fait remonter en moi de nombreuses images et impressions vécues sur le moment. Les retours que j'ai pu avoir sur ces ornements ont également enrichi ces histoires implicites, et c'est ce qui m'a progressivement amenée à questionner la place de la couleur dans l'élaboration d'une narration. La couleur est nécessairement clivante car elle touche à une sensibilité visuelle, elle appelle en chacun de nous des impressions et des souvenirs différents, et qui aboutissent donc à des appréciations différentes. Je souhaiterais que le *dialogue affectif* que je me force à honorer dans mon travail fasse vivre ou revivre des instants de rêves chez un observateur, qu'il suscite la curiosité, inspire, divertit. Ma posture de designer est donc à mi-chemin entre arts plastiques et artisanat, car en plus de valoriser la couleur, ce sont aussi les matières que je souhaite mettre en avant.

Mon projet de diplôme s'articule autour de la tapisserie et de l'écoresponsabilité. Il conjugue ce rapport de réciprocité sémantique entre couleurs et matières, entre ornements et textures. Les matériaux employés racontent déjà une histoire, celle de la laine filée française, limousine ou pyrénéenne. Opter pour de la laine locale est dans un premier temps une forme d'engagement en faveur d'une réduction de l'empreinte carbone de cette matière originellement produite à l'étranger et de la préservation de savoir-faire industriels français. Dans un second temps, c'est, de manière bien plus symbolique, renouer avec ce qui est proche, à portée de main. La qualité et les couleurs de la laine en disent beaucoup sur les conditions d'élevage des ovins, sur la manière de transformer la laine, puis sur la teinture. À ces considérations socio-économiques se

sont ajoutés plus tard des choix artistiques de composition graphique, du dessin de motifs. Dans le cadre de ce projet, j'ai choisi de réinterpréter une partie des ornements de mon catalogue *Yume* en tapisserie, avec de nouvelles couleurs obtenues par teinture végétale. Faisant la part belle aux jaunes, je joue avec les harmonies et les contrastes colorés dans un style abstrait, essayant de traduire au mieux les textures de laines feutrées, notamment par le biais de battages, mais aussi des lignes claires et définies des motifs dessinés. Je reprends le dialogue initié trois ans plus tôt avec cette inspiration de l'*hyperréalité* et du rêve. Comme un retour aux sources, je me remémore la période de réalisation de ce premier gros projet dévoilant directement mon univers : le confinement d'avril 2021. Aujourd'hui, je travaille les couleurs et les ornements en tapisserie dans un contexte très similaire, puisque je suis en arrêt prolongé suite à une opération du genou. La perte temporaire de mobilité d'un membre inférieur me pousse à rester chez moi, ce qui est idéal pour l'avancement du tissage ou l'écriture de ce mémoire.

Quand je tisse, je suis pleinement concentrée sur les mouvements de passage des fils de trames entre les fils de chaînes, les fameuses « passées ». Le lissier ne construit pas une tapisserie en s'attardant uniquement sur le fil, mais plutôt davantage sur les couleurs : celles-ci peuvent se mélanger directement sur la flûte (l'outil sur lequel est enroulé le fil de trame), pour former, à l'aide de plusieurs brins, un fil multicolore dit « chiné ». Ou bien elles peuvent s'imbriquer, en battages, en perfilages, en rayures, en sertis, et former, par synthèse optique, une sorte de dégradé. La tapisserie se structure comme un puzzle, tout est question de rouages, d'une mécanique d'imbrications et de juxtapositions déployée de façon horizontale et progressive, du bas vers le haut. Sa comparaison à la peinture renvoie à ces coups de main habiles qui façonnent, par couches successives et par l'usage quasiment instinctif des nuances, de reliefs et d'effets de textures variés, un dessin. La dimension narrative de la tapisserie, comme vue lors des études de cas, est présente grâce au format polyptyque des tentures, mais

j'ajouterais que la construction « en ligne » qu'induit l'entrelacement des fils de trames et des fils de chaînes est comparable aux lignes d'un texte, et que toute une tapisserie s'apparente à la page d'un livre, en dévoilant un aperçu d'une intrigue judicieusement « ficelée ». Il s'agit d'une histoire sensorielle, qui touche à la sensibilité visuelle et tactile, qui émet les fameux effets susceptibles d'émouvoir, de distraire, d'amuser, d'égayer, de réjouir, d'interpeler, de questionner... Cette sensorialité est précieuse, et, à titre personnel je trouve qu'elle valorise l'aspect narratif du support, en incitant à l'interaction entre ce dit-support, cet objet d'art, et l'observateur. Avec une pluralité de sens aux aguets, l'expérience psychosensorielle n'en est que plus forte, et c'est justement ce que je cherche à explorer et à valoriser dans mon travail en design textile.

Au regard du monde dans lequel nous vivons, l'expérience psychosensorielle tend à se réduire tant les supports de narration s'uniformisent autour d'un seul type de surface : les écrans. Les écrans ont absorbé les livres, les journaux, les missives. Le numérique n'est pas à proprement parler tangible, il n'apporte qu'une satisfaction visuelle. L'expérience du toucher se limite à des aspects de surfaces lisses et froids, continus, sans accroches, sans anomalies. Monotones, en sommes. Si les écrans permettent une certaine praticité d'usage, de transport ou de rangement, cela semble s'être fait au détriment de l'appétit des sens. Les interactions avec le support sont limitées par la simplicité d'utilisation et l'esthétique épurée des téléphones et des ordinateurs (qui sont d'ailleurs souvent colorés dans des tons neutres, blanc, gris, ou noir). L'immédiateté de prise en compte d'un contenu à travers un écran n'inspire pas le doute, la recherche, la découverte. Ce dernier point est en particulier un réel problème chez les enfants très jeunes et exposés très tôt devant les écrans. Sur le site du gouvernement français¹, un article parle d'un « raz-de-marée technologique » qui affecterait toute la population mais qui serait d'autant plus néfaste chez les enfants de moins de 10 ans. Si ceux-ci sont exposés trop tôt

1. Les écrans et les jeux vidéo | MILDECA. (s. d.). <https://www.drogues.gouv.fr/les-ecrans-et-les-jeux-video#:~:text=Les%20%C3%A9crans%20favorisent%20certains%20apprentissages,calme%20et%20de%20sommeil%20pr%C3%A9serv%C3%A9s.>

(avant 3 ans) et trop longtemps aux écrans, leur développement psychomoteur risque d'être fortement impacté, notamment au niveau du langage ou de la capacité de concentration. De plus, un moment long passé devant les écrans n'est pas dédié à une autre activité, notamment sportive ou artistique, des activités qui justement favorisent les expériences psychosensorielles. À terme, l'enfant surexposé peut avoir du mal à contrôler ses émotions, à réguler sa frustration, à communiquer, voire développer une mauvaise estime de lui-même. D'autres problèmes de santé mentale et physique peuvent également voir le jour.

En laissant si peu de place à l'imagination, à un âge où celle-ci est normalement censée se manifester très régulièrement, à côté de quoi passent ces enfants ? Cette problématique est récente et il n'y a pas encore suffisamment de recul pour en comprendre les tenants et aboutissants, mais je ne peux m'empêcher d'assister passivement à la montée de ce phénomène qui serait au mieux simplement révoltant, sur la manière d'éduquer et de divertir ces enfants, au pire catastrophique pour leur avenir. En tant que *designer-artisane*, j'aimerais proposer des nouveaux supports narratifs et pourquoi pas interagir avec la cible dans la conception d'un projet, ici en l'occurrence des enfants. Plus tard, je me verrais bien exercer à mon compte et pourquoi pas réaliser des interventions en milieu scolaire.

Concernant la tapisserie, j'aimerais beaucoup valoriser cette technique en l'utilisant dans la conception d'autres types d'objets, comme par exemple le vêtement, à l'image du manteau *Rubedo* de l'artiste française Capucine Bonnetterre. J'aimerais justement réduire la distance entre la tapisserie « pièce de musée » et l'observateur, pour la rendre plus interactive, voire immersive, pour qu'elle s'autorise à dialoguer affectivement avec celui ou celle qui la découvre, la manipule, l'appréhende.

Conclusion

Étudier le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement s'est avéré délicat. Je me suis lancée à corps perdu dans l'analogie entre système de lecture de la couleur et système de signes apparenté au langage écrit, pour finalement présenter une démarche de création active, car servant toujours un propos, un message de façon implicite, par l'emploi de couleurs signifiantes, « écrites » en ornements. J'en ai tiré trois formes de narrations : le dialogue inter-culturel, le témoignage socio-économico-artistique et la description des mécaniques d'une expérience psychosensorielle. La couleur-signe intervient dans chacune d'entre elle comme un lien de cause à effet, des appréhensions de l'observateur à l'impact émotionnel provoqué, le tout s'inscrivant presque constamment dans une certaine temporalité (changement de perspective, évolution psychologique, héritage civilisationnel...).

Qu'est-ce qui cristallise le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement ? C'est avant tout cette question du lien qui unit l'individu à une surface ornementée et colorée, en « flattant » sa sensibilité, en lui permettant de s'ouvrir émotionnellement, de s'échapper le cours d'un instant du monde tangible. Cette ouverture émotionnelle initie un semblant de dialogue avec l'ornement et les couleurs qui le composent, un dialogue qui prend racine dans l'affect, les goûts et les ressentis de l'individu.

Concrètement, ce *dialogue affectif* qui promeut le pouvoir narratif de la couleur est complexe à démontrer méthodiquement, tant il s'ancre dans la subjectivité et qu'il revêt plusieurs formes et impressions selon le point de vue, le vécu ou l'état mental de l'observateur. C'est selon moi un aspect important à considérer dans toute démarche de création quand bien même il semble fondamentalement immaîtrisable. Au vu du parti-pris contextuel que j'ai finalement choisi et dans lequel je compte développer ma pratique de designer-artisane, à savoir la création de nouveaux supports de narration pour parer à l'omniprésence du numérique qui s'installe de plus

1. Albers (Anni),
« Réfraction » *En tissant,
en créant*, Éditions
Flammarion, Paris, 2021.

en plus tôt dans la vie des individus, je retrouve le fondement du rôle de l'artisan défini par Anni Albers dans *En tissant, en créant*, qui consiste à articuler les problèmes d'ordre formel (esthétiques) avec ceux d'ordre pratique (technique). « Nous entourer constamment d'excitations visuelles ne fait en effet qu'émousser nos sens sans vraiment les satisfaire »¹ explique l'autrice pour qui le simple divertissement détournant notre attention ne suffit pas à combler notre besoin de contemplation. Ses propos sont tout à fait transposables à aujourd'hui, où l'impact du numérique sur nos ressentis occulte le recours de certains sens au détriment d'autres, surexploités mais dont la recherche d'exaltation et de plaisir sensoriel qu'ils motivent ne semble jamais entièrement assouvis.

2. *ib.*

« L'artisan serait celui qui réunirait de manière indivisible dans l'objet la performance et l'apparence »². C'est sur cette dernière citation tirée de *En tissant, en créant* que je m'emploierai à expérimenter le potentiel narratif de la couleur dans l'ornement comme une performance à part entière en faveur de la création d'un objet premièrement esthétique, et ce dans le but d'assouvir pleinement l'exaltation des sens dans un monde qui sous-estime fréquemment le besoin et la recherche de contemplation artistique.

Bibliographie organisée par disciplines

Art

- Aïdan (T), Tellop (N), Bergen (V), Duraz (M), Mallet (P), Luciani (N), Cohen-Solal (L), Cingualte (A-L), Lemant (A), Mauméjan (X), *Silhouette. Printemps japonais*, Paris, 2022, 266 p.
- Dori (Fabrizio), *Le dieu vagabond*, Sarbacane, Paris, 2019, 158 p.
- Ito (Junji), *Spirale – intégrale*, Delcourt, Paris, 2023, 664 p.
- Kasarhérou (E), Jackson (A), Corty (A), & Geoffroy-Schneiter (B), *Connaissance des arts. Hors Série : Kimono Au Musée du Quai Branly – Jacques Chirac*, Paris, 2022, 42 p.
- Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, 112 p.
- Perkins Gilman (Charlotte), *Le Papier-peint jaune*, Tendence Négative, Paris, 2021, 204 p.
- Racinet (A), Dupont-Auberville (M), Batterham (D), *The World of Ornament*, Taschen, Cologne, 2009, 824 p.

Histoire

- Pastoureau (Michel), *Bleu : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2000, 216 p.
- Pastoureau (Michel), *Jaune : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2019, 240 p.
- Pastoureau (Michel), *Les couleurs de nos souvenirs*, Éditions Points, Paris, 2015, 288 p.
- Pastoureau (Michel), *Rouge : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2016, 216 p.
- Pastoureau (Michel), *Vert : Histoire d'une couleur*, Éditions Seuil, Paris, 2013, 240 p.

Sciences

- Dérivé (Maurice), *La couleur : Que sais-je ?*, Presses Universitaires de France – PUF, Paris, 2014, 128 p.

• Roque (Georges), *La couleur réfléchie*, Études Françaises, 24(2), 53-68. <https://doi.org/10.7202/035752ar>, Montréal, 1988.

Sociologie

- Heinich (N), Schaeffer (J-M), *Art, création, fiction : Entre philosophie et sociologie*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2004, 217 p.
- Heller (Eva), *Psychologie de la couleur : effets et symboliques*, Pyramyd, Paris, 2009, 264 p.
- Jouve (Vincent), *Pouvoirs de la fiction : Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Armand Colin, Malakoff, 2019, 192 p.

Philosophie

- Buci-Glucksmann (Christine), *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Editions Galilée, Paris, 2008, 192 p.
- Goodman (Nelson), *Manières de faire des mondes*, Gallimard, Paris, 2006, 240 p.
- Loos (Adolf), *Ornement et crime*, Payot et Rivages, Paris, 2003, 224 p.
- Morris (William), *L'art et l'artisanat*, Payot et Rivages, Paris, 2011, 128 p.

Textile

- Albers (Anni), *En tissant, en créant*, Éditions Flammarion, Paris, 2021, 192 p.
- Algoud (Henri), *La soie : art et histoire*, La Manufacture, Lyon, 1986, 212 p.
- Bertrand (Pascal-François), *Millefleurs*, Galerie Blondeel-Deroyan, Paris, 2000, 35 p.
- Fauque (Claude), *Les mots du textile*, Belin, Paris, 2013, 224 p.
- Grimble (Ian), *Scottish Clans & Tartans*, Lommond Books, Broxburn, 1993, 272 p.
- Hugues (Patrice), *Le langage du tissu*, [auto-édition], Saint-Aubin-Celloville, 1982, 484 p.
- Jacqué (J), Keller (J-F), Storey (J), Tarrant (N), Cardon (D), Fues (D), Sueur (B), Zundel (J-J), Binder (M), Botella (N), Dien (V), *Andrinople : le rouge magnifique* :

de la teinture à l'impression, une cotonnade à la conquête du monde, Éditions de La Martinière, Paris, 1995, 172 p.

• Jackson (Anna), *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015, 319 p.

• Jackson (Paul), *L'art des motifs : Un guide pour les designers, les architectes et les graphistes*, Pyramyd, Paris, 2018, 160 p.

• Seeling (Charlotte), *La mode au siècle des créateurs : 1900-1999*. Ullmann, Paris, 2000.

Webographie

Sociologie

• Feuvre (D. L), *Syndrome de Stendhal : quand l'art rend fous les voyageurs*. Geo.fr, 2022, <https://www.geo.fr/voyage/syndrome-de-stendhal-quand-lart-rend-fous-les-voyageurs-208422#:~:text=Selon%20Rodolphe%20Oppenheimer%2C%20psychanalyste%20et,fini%20par%20le%20d%C3%A9border%20%C3%A9motionnellement%20%80%9D>,

• *Les écrans et les jeux vidéo* | MILDECA. (s. d.), <https://www.drogues.gouv.fr/les-ecrans-et-les-jeux-video#:~:text=Les%20%C3%A9crans%20favorisent%20certains%20apprentissages,calme%20et%20de%20sommeil%20pr%C3%A9serv%C3%A9s>.

Textile

• *Art et nature au Moyen Âge* | Musée de Cluny. (s. d.). <https://www.musee-moyenage.fr/collection/dossiers-thematiques/art-et-nature-au-moyen-age.html>

• Blanks (T), *Chanel Pre-Fall 2013 Collection*. Vogue, 2012, <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2013/chanel>

• *Confluentia, Bina Baitel* | Cité internationale de la tapisserie - Aubusson. (s. d.). <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/cr%C3%A9ation-contemporaine/appels-%C3%A0-cr%C3%A9ation/confluentia>

• Contributeurs aux projets Wikimedia, *Mode punk*, 2023, https://fr.wikipedia.org/wiki/Mode_punk

- Contributeurs aux projets Wikimedia, *Tartan*, 2023, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tartan>
- Contributeurs aux projets Wikimedia, *Burberry*, 2024, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Burberry>
- Contributeurs aux projets Wikimedia, *Vivienne Westwood*, 2024, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Vivienne Westwood](https://fr.wikipedia.org/wiki/Vivienne_Westwood)
- *La tapisserie, six siècles d'histoire* | Cité internationale de la tapisserie - Aubusson. (s. d.). <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/la-tapisserie-daubusson-reconnue-par-lunesco/six-si%C3%A8cles-dhistoire>
- Laurent (E), *Histoire du tartan*, Textile Addict, 2022, <https://textileaddict.me/lhistoire-du-tartan/>
- Laurent (E), *En Lices ! Histoire de la tapisserie française des origines jusqu'au XXe siècle*. Textile Addict, 2024, <https://textileaddict.me/lices-histoire-de-tapisserie-francaise-origines-jusquau-xxe-siecle/>
- *Natural Dyeing Weekends & ; Days - Wild Rose Escapes*, Wild Rose Escapes, 2023, <https://www.wildrose-escapes.co.uk/course/natural-dyeing-weekends-days/#:~:text=Natural%20dyeing%20has%20always%20played,in%20the%20spring%20and%20summer.>
- *Nouvelles verdure d'Aubusson, Quentin Vaulot & Goliath Dyèvre* | Cité internationale de la tapisserie - Aubusson. (s. d.). <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/cr%C3%A9ation-contemporaine/appels-%C3%A0-cr%C3%A9ation/nouvelles-verdures-daubusson>
- *Pinton*, Pinton – Tapisserie, création contemporaine et tradition d'Aubusson - Pinton, 2024, <https://www.pinton1867.com/>
- *The Northumberland Tartan Company*, Northumberland Tartan, 2024, <https://northumberlandtartan.co.uk/>
- UFTMIP - authentication. (s. d.). <https://www-universalis-edu-com.gorgone.univ-toulouse.fr/encyclopedie/millefleurs-tapisserie/>
- Wikipedia contributors, *Traditional dyes of the Scottish Highlands*. Wikipedia, 2023, https://en.wikipedia.org/wiki/Traditional_dyes_of_the_Scottish_Highlands

Iconographie

- **Fig. 1 (page 13)** : <https://www.nundesign.fr/fondamentaux-graphiques/couleur-principe-et-syntheses>
- **Fig. 2 (page 13)** : https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/sir_Isaac_Newton/135134
- **Fig. 3 (page 14)** : <https://www.nundesign.fr/fondamentaux-graphiques/couleur-principe-et-syntheses>
- **Fig. 4 (page 14)** : <https://www.britannica.com/science/Munsell-color-system>
- **Fig. 5 (page 17)** : (Reproduction) <https://couleurncs.fr/comprendre-le-systeme-ncs/>
- **Fig. 6 (page 21)** : indexgrafik.fr/loi-du-contraste-simultane-des-couleurs-1839/
- **Fig. 7 (page 24)** : Heller (Eva), *Psychologie de la couleur : effets et symboliques*, Pyramyd, Paris, 2009.
- **Fig. 8 (page 25)** : Cartographie personnelle.
- **Fig. 9 (page 41)** : <https://www.youtube.com/watch?v=3qk-xeBnt-k>
https://freeredar.shop/product_details/58662592.html
- **Fig. 10 (page 44)** : Racinet (A), Dupont-Auberville (M), & Batterham (D), *The World of Ornament*, Taschen, Cologne, 2009.
- **Fig. 11 (page 53)** : Algoud (Henri), *La soie : art et histoire*, La Manufacture, Lyon, 1986.
- **Fig. 12 (page 55)** : *Ib.*
- **Fig. 13 (page 61)** : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_à_la_licorne#/media/Fichier:\(Toulouse\)_Le_Vue_\(La_Dame_à_la_licorne\)_-_Musée_de_Cluny_Paris.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_à_la_licorne#/media/Fichier:(Toulouse)_Le_Vue_(La_Dame_à_la_licorne)_-_Musée_de_Cluny_Paris.jpg)
- **Fig. 14 (page 62)** : Bertrand (Pascal-François), *Millefleurs*, Galerie Blondeel-Deroyan, Paris, 2000.
- **Fig. 15 (page 65)** : Jackson (Anna), *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.
- **Fig. 16 (page 67)** : *Ib.*
- **Fig. 17 (page 70)** : *Ibid.*
- **Fig. 18 (page 72)** : *Ibid.*
- **Fig. 19 (page 74)** : https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Jardin_des_délices#/media/Fichier:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_Earthly

Paradise_(Garden_of_Eden).jpg

• **Fig. 20 (page 77)** : <https://romantiss.ch/armures-en-tissage/>

<https://textileaddict.me/larmure-serge/>

• **Fig. 21 (page 77)** : <https://www.scotlandshop.com/tartanblog/famous-faces-clan-wilson>

• **Fig. 22 (page 81)** : Jackson (Anna), *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015.

• **Fig. 23 (page 83)** : *Ib.*

• **Fig. 24 (page 85)** : Grimble (Ian), *Scottish Clans & Tartans*, Lommond Books, Broxburn, 1993.

• **Fig. 25 (page 85)** : <https://www.amazon.fr/Black-Pistol-Pantalon-Jambe-droite/dp/B01IBK8HXM>

• **Fig. 26 (page 87)** : fr.wikipedia.org/wiki/La_Japonaise#/media/Fichier:Claude_Monet-Madame_Monet_en_costume_japonais.jpg

• **Fig. 27 (page 91)** : Travaux personnels.

• **Fig. 28 (page 93)** : Pontuti (K), *The Yellow Wallpaper*, Hysteria Films / Emerald Giant Productions DAC / Penitent Productions / Film Independent, Etats-Unis, 2021.

• **Fig. 29 (page 95)** : *Le Château Ambulant*, tissage Atelier A2 (Aiko Konomi, France-Odile Perrin-Crinière, Patricia Bergeron) et Atelier Just'lissières (Cloé Paty, Aurélie Chéné), carton Delphine Mangeret, teinture Nadia Petkovic, 2023.

• **Fig. 30 (page 102)** : https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_d%27Adele_Bloch-Bauer_I#/media/Fichier:Gustav_Klimt,_1907,_Adele_Bloch-Bauer_I,_Neue_Galerie_New_York.jpg

• **Fig. 31 (page 105)** : https://fr.wikipedia.org/wiki/Peintures_des_Facult%C3%A9s#/media/Fichier:Klimt_Hygieia.jpg

https://fr.wikipedia.org/wiki/L'Arbre_de_Vie,_Frise_Stoclet#/media/Fichier:Gustav_Klimt_032.jpg

• **Fig. 32 (page 106)** : Ito (Junji), *Spirale – intégrale*, Delcourt, Paris, 2023.

• **Fig. 33 (page 109)** : <https://www.binabaitel.com/fr/projets/collection/confluentia>

• **Fig. 34 (page 113)** : Travail personnel.

- **Fig. 35 (page 115)** : [fr.wikipedia.org/wiki/Champ_de_blé_derrière_l'hospice_Saint-Paul_avec_un_faucheur#/media/Fichier:Van_Gogh_-_Weizenfeld_hinter_dem_Hospital_Saint-Paul_\(Die_Ernte\).jpeg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Champ_de_blé_derrière_l'hospice_Saint-Paul_avec_un_faucheur#/media/Fichier:Van_Gogh_-_Weizenfeld_hinter_dem_Hospital_Saint-Paul_(Die_Ernte).jpeg)
- **Fig. 36 (page 115)** : <https://www.mediatheques.ccpaysduzes.fr/coupdecoeur/le-dieu-vagabond>
- **Fig. 37 (page 117)** : Travaux personnels.

Autres images :

- **Page 12** : <https://visualdsgn.fr/theories-des-couleurs/>
- **Page 66** : Bertrand (Pascal-François), *Millefleurs*, Galerie Blondeel-Deroyan, Paris, 2000.
- Jackson (Anna), *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 2015, 319 p.
- **Page 68** : *Ib.*
- **Page 80** : <https://scottishlion.com/dundee-old-ancient-tartan-fabric-swatch/>
https://www.freepik.com/premium-vector/seamless-pattern-scottish-tartan-plaid-repeatable-background-with-check-fabric-texture_16141373.htm
wayfair.ca/fr/rangement-et-organisation/pdp/east-urban-home-tissu-de-couleurs-discrettes-a-la-verge-agencement-de-tissu-ecossais-pastel-a-concept-continu-tissu-decoratif-pour-le-revetement-et-les-accessoires-de-maison-beige-bleu-cadet-ebnw8546.html
kilts.fr/products/macpherson-clan-weathered-tartan
- **Page 162** : https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Clan_MacGregor.jpg
- **Page 166** : [pinterest.fr](https://www.pinterest.fr)
- **Page 167** : <https://referentiel.nouvelobs.com/file/7600288.jpg>
<https://www.elle.com.hk/fashion/jamie-reid-god-save-the-queen-punk-culture>
<https://artist-le-studiobf.com/blogs/le-magazine-artist/chapeau-bas-dame-vivienne-westwood>
- **Page 169** : Blanks (T), *Chanel Pre-Fall 2013 Collection*. Vogue, 2012, <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2013/chanel>
- **Page 170** : <https://www.helloasso.com/associations/tendance-negative/collectes/le-papier-peint-jaune-de-charlotte-perkins-prevente>

Annexe n°1
Expérimentation personnelle :
Narration(s) à partir d'ornements
existants



Le Jet d'eau, satin liseré daté de 1925.

Identification

- **Origine géographique :** Musée des Arts Décoratifs, Paris.
- **Techniques, matériaux, support :** Satin liseré (motif réalisé par bandes).
- **Date, Période :** 1925
- **Auteur :** Edouard Benedictus (1878 - 1930), chimiste, décorateur, peintre et compositeur français.

Description

- **Couleurs, harmonies :** Harmonie de tons chauds, doré, rouge, marron
- **Compositions (formes, principes de répétition) :** Superposition (devant, derrière, au fond), pavage, répétition en quinconce, courbes, lignes, triangle, quadrilatères, losanges, pétales...
- **Sujets des motifs (représentations) :** Jets d'eau, cascades, fleurs (tulipes, chrysanthèmes), colonnes doriques...
- **Style ou mouvement artistique :** Art Deco / Art Nouveau.

Interprétation

- **Narration(s) explicite(s) :** Cascades d'une fontaine à l'architecture d'inspiration grecque, jets d'eau desquelles poussent quelques fleurs, vitalité, naissance, jouvence...
- **Processus narratif éventuel (par quel moyen le motif suggère une narration ?) :** Le motif est statique, les fontaines s'imbriquent et leur composition met en exergue leur monumentalité. Toute une myriade d'artefacts voire de petits êtres coulent de cette eau fertile, comme une colonie d'insectes scrupuleusement organisés. Certains éléments remontent les cascades, tentant de se greffer à l'architecture. L'ensemble paraît cacher l'existence d'un temple de culte, par la solennité de cette composition grandiose. Ce sont des fontaines hiératiques (qui concerne les choses sacrées).



Archive du Musée de l'Impression sur étoffes de Mulhouse

I/ Identification

- **Origine géographique** : Musée de l'Impression sur Étoffes de Mulhouse.
- **Techniques, matériaux, support** : Impression, coton.

II/ Description

- **Couleurs, harmonies** : Combinatoire rouge, bleu, jaune, noir et gris, blanc en tonique.
- **Compositions (formes, principes de répétition)** : Duplication, enchaînement, symétrie axiale (verticale et horizontale), lignes, courbes, cercles, fleur, points, pétales, feuillages.
- **Sujets des motifs (représentations)** : Myosotis, pollen, pistils, tiges, feuilles, ombres, eau...
- **Style ou mouvement artistique** : Art Deco / Art Nouveau, art africain.

III/ Interprétation

- **Narration(s) explicite(s)** : Ecllosion, floraison, naissance, miracle de la vie, explosion de vitalité, un parterre de fleurs aux couleurs vives, saturées, qui cache quelque chose de plus sombre, de plus lugubre...
- **Processus narratif éventuel (par quel moyen le motif suggère une narration ?)** : La paréidolie fait aussi son effet, quand on regarde le motif dans son ensemble, en flouant volontairement la vue (ce qui permet d'effacer le figuratif) : ces bouquets de fleurs prennent l'apparence d'un visage de chouette lapone, qui tout d'un coup rend plus effrayant cette composition joyeuse et stable : on se sent observé. Le second plan, peut perceptible car le motif n'est pas expressément décomposé en plusieurs plan, est contrasté en termes de couleurs. Il met en valeur ces fleurs ou ce visage tout comme il semble dissimuler sa nature étrange.

Annexe n°2

Prise de notes *Kimonos : L'art japonais des motifs et des couleurs*

Avant-propos

Collections Khalili → kimonos de 1700 à 2000 : kimono formels, semi-formels et informels portés par hommes, femmes et enfants.

- Ère Edo, (1603 – 1868) : vêtements sophistiqués de l'élite samouraï et des marchands fortunés.
- Ère Meiji (1868 – 1912) : styles changeants et nouvelle palette de couleurs.
- Ère Taishô (1912 – 1926) : audacieux et époustoufflants kimonos.
- Ère Shôwa (1916 – 1929) : utilisation de techniques de décor innovantes, inspirations des traditions du passé et du monde moderne.

« Les kimonos de la collection témoignent de la remarquable créativité des artistes qui ont utilisé la surface du vêtement pour réaliser une œuvre d'art enveloppant celui qui le porte ».

→ motifs variés forment des capsules, affirmation de goût personnel, indication sur un statut ou une époque.

Introduction : se vêtir dans l'esthétique de la tradition : du *kosode* au kimono (Nagasaki Iwao)

- Èpoque Heian (794 – 1185) : prémices du kimono.
- Ère Kamakura (1185 – 1333) et ère Muromashi (1333 – 1573) : pouvoir passe aux mains des combattants (portaient l'*osode* « manches longues » pour les cérémonies et le *kosode* « manches courtes » pour la vie quotidienne, ce dernier est richement décoré).
- Ère Monoyama (1573 – 1603) : première fois que des vêtements s'apparentant au kimono (décor, forme) sont portés.
- Ère Edo (1603 – 1668) : développement d'une profusion de techniques décoratives, de nouvelles textures,

surtout pour les vêtements féminins.

- Ère Meiji (1868 – 1926) : avant, kimono était appelé *kosode* signifiant « manches courtes » mais faisant référence à l'ouverture de l'habit, juste assez large pour laisser passer le poignet et le bras.

Kosode était de différentes matières selon le statut social du porteur :

- Aristocrates, dames de la cour impériale, empereur : soie unie (*sokutai* : robe de dessous à large manche, porté par l'empereur, junihitoe : « robe à 12 superpositions », porté par les dames de la cour impériale).

- Gens du commun : raphia, chanvre, à l'intérieur comme à l'extérieur.

XIII^e siècle : première apparition du terme kimono dans des sources documentaires → se réfère alors à l'habillement en général.

Début de l'ère Meiji : introduction rapide de la civilisation occidentale au Japon suite à la restauration du pouvoir de l'empereur. Le kimono « s'occidentalise » dans une optique d'appropriation des modèles européens et américains. Opposition entre *yofuku* (habillement à l'occidental), costumes occidentaux adoptés dans un premier temps par les classes dirigeantes et *wafuku* (habillement à la japonaise), kimonos autant portés que les costumes occidentaux dans toutes les strates de la société.

Caractéristiques du kimono :

Coutures droites, pièces de tissu coupé transversalement, drapées sur l'épaule et descendant en recouvrant l'ensemble du corps jusqu'à l'ourlet. L'attention n'est pas portée sur le corps mais sur le vêtement, en forme de T et formant un plan continu entre le dos et les manches : « Dans l'esthétique du vêtement japonais, on accorde peu d'attention à la présence du corps à l'intérieur du kimono ou, dans une certaine mesure, à l'apparence de celui qui le porte ». « Le sexe, la classe et le statut social, l'esprit de chaque époque se sont exprimés, non par des modifications dans la coupe et la structure, comme en Occident, mais par des changements dans les motifs, les couleurs, le tissu et la technique décorative ».

Codification de l'habillement permettait de maintenir un système de hiérarchisation des classes, cette codification s'opérait surtout dans le vêtement féminin (la notion de mode vestimentaire chez les hommes ne signifiait absolument rien avant et pendant l'époque d'Edo) → les femmes vivant davantage que les hommes dans le cadre privé, elles bénéficiaient d'une grande liberté (toujours dans les limites des convenances sociales ceci-dit) dans le choix de leurs vêtements. Le processus d'occidentalisation de la société promu par le gouvernement durant l'ère Meiji varie selon le sexe, le statut et le domaine d'activité des japonais. Elle commence parmi les hommes de l'aristocratie et la classe des samourai, placés au centre du régime politique, suivi par les femmes du même milieu.

- *Furisode* : kimono de soie doublé d'un fin matelassage avec des manches pendantes, voire extrêmement longues comme à l'ère Edo (mais non porté comme un uchikake). Apparu pour la première fois pendant les périodes Muromashi et Momoyama et porté principalement par les enfants ou les jeunes femmes.

- *Uchikake* : kimono en soie, doublé et matelassé, porté sans ceinture, utilisé l'hiver en kimono d'extérieur.

- *Hitoe* : kimono en soie non-doublé, porté l'été.

- *Katabira* : kimono en fibre de raphia, non doublé, porté l'été.

Différenciation des porteurs du *furisode* se fait dans le décor : motifs enfantins représentent souvent des vœux de bonne fortune des parents ou des images servant de protection contre les esprits mauvais. Les motifs sont appropriés selon l'âge des hommes et des femmes, ce qui sera renforcée pendant et après l'ère Meiji sous l'influence de la technologie occidentale (teinture synthétique), des nouvelles palettes de couleurs et de l'utilisation des motifs occidentaux qui élargit le répertoire.

Gouverner, dépenser et se vêtir pendant l'ère Edo (Timon Screech)

Naissance de l'*ukiyo-e* : hommes retenus dans le cœur d'Edo, une ville peu mixte, pendant plusieurs mois voire une années (prospérité économique) : ils restent

célibataires, souvent sans aucun contact avec la gente féminine → nécessité d'une émergence de la culture de l'interlope (dont l'activité n'est pas légale, suspecte) afin de correspondre aux exigences de bonne conduite voulues par la société.

Ukiyo-e « image du monde flottant » : « culture d'un hédonisme débridé » pour la première fois apparu à Osaka. Ville relativement mixte, mais où les femmes de bonne famille s'isolaient et ne sortaient jamais, rendant difficile le mélange des genres.

• 1682 : *L'homme qui ne vécut que pour aimer* (*Koshoku ichidai otoko*) d'Ihara Saikaku (1642 – 1693) → écho de tous les désirs : le héros du roman, un marchand, couche avec bon nombre de femmes et d'hommes. L'auteur parvient à envahir le marché d'Edo avec tout plein d'autres histoires dans la même veine.

Lois somptuaires mises en place par le shogunat durant cette période visaient à freiner des excès potentiels, définissaient qui devaient consommer quoi (habillement, ornement personnel, mobilier domestique). Punitions strictes (même si selon les périodes, les lois étaient plus laxistes, notamment lorsque la corruption était courante), la classe des samouraï était celle pour laquelle ces règlements s'appliquaient de manière la plus rigoureuse et exigeante.

• 1617 : mise en place de quartiers interdits officiels par le shogunat → lieu où les lois somptuaires et les rigidités de classe sont suspendues, et éloigne des rues les prédateurs et dilapidateurs.

Yoshiwara : un de ces quartiers les plus emblématiques, qui forme « la moitié » du monde flottant, l'autre partie étant dédiée au théâtre kabuki → acteurs uniquement masculins, les femmes peuvent assister librement aux représentations mais ne peuvent pas se promener dans les faubourgs. Les acteurs pouvaient se prostituer, aussi bien pour les hommes que pour les femmes.

S'habiller à l'époque d'Edo : l'évolution de la mode
(Anna Jackson)

« Si la façon dont nous nous habillons est une affaire d'ordre personnel voire intime, elle est en même temps publique. Des variations dans la coupe, la couleur et le motif nous renseignent sur le genre, l'âge, le statut, la santé et le goût » → engouement pour les styles et nouveaux modèles dans le marché des kimonos de luxe à l'époque d'Edo se retrouvent dans la peinture et les estampes.

Hiérarchie des classes influence le port du kimono :

- *Samourai* : au sommet d'une structure sociale stricte consolidant et préservant le pouvoir des Tokugawa. Ils sont les premiers consommateurs des somptueux kimonos, témoignant de leur richesse durement acquise suite à leur succès sur le champ de bataille (la paix d'Edo les privant de l'opportunité de se distinguer, ils misèrent tout sur les apparences).

- *Daimyô* : quasiment à égalité avec le prestige des samourai, devaient maintenir une résidence et un mode de vie aussi luxueux.

- Cultivateurs, produisent le bien le plus important, la nourriture.

- Les artisans.

- Les marchands, perçus comme de simples distributeurs de travail aux autres.

Cette dernière classe est très dépensière, notamment en vêtements et propriétés, affichant un goût ostentatoire pour des riches atours au dessus de leur position sociale. Ce sont les marchands qui stimulèrent donc la production croissante dans le domaine textile, avide de nouveaux et séduisants modèles de kimonos.

« Ces dernières années, d'avisés habitants de Kyoto se sont mis à décorer les vêtements des hommes et des femmes de mille magnifiques manières et à publier des livres de modèles en couleurs. Avec des motifs à la mode finement tracés, des estampes princières aux centaines de couleurs, et des teintures aux éclats écarlates, ils se surpassent dans d'inhabituels modèles pour satisfaire tous les goûts. »

- *Le magasin perpétuel du Japon (Nippon eitai gura)* d'Ihara Saikaku, 1688.

Techniques du kimono :

Tissage, teinture et broderie → apogée à l'ère Edo.

XVI^e siècle : introduction de deux tissus de base provenant de Chine, pour la teinture et la broderie, *rinzu* (satin de soie broché monochrome, similaire au damas, à l'origine tissé en svastikas imbriquées avec un petit motif floral appelé *sayagata*) et *chirimen* (crêpe de soie unie à l'apparence plissée et mate obtenue par torsion des fils de trame).

Broderie : myriade de couleurs et de points, *hina-nui* (passé plat, éléments de décors comme fleurs et feuilles), *sashi-nui* (points longs ou courts, définition de zones plus larges, exécutés avec des fils de soie floches pour les effets de reflets).

- Fils tordus, points de nœuds : ajout de texture, reliefs.
- Fils métalliques : fil d'âme en soie recouverte de papier puis de feuille d'or, maintenue sur le tissu par de fins points de couture couchés. Produisent un effet d'émerveillement.

- Fils de trame et chaîne du tissu : exécutée sur sushu (satin), la broderie était constituée de longs points flottant passant le fil de trame sous ou sur quatre fils de chaîne en même temps, et parfois plus.

Teinture : couleurs issues de colorants végétaux mais aussi minéraux, teinturerie principalement à Kyoto, spécialisées dans une seule couleur, mais produisant pour la plupart une gamme de teintes par le biais de recettes jalousement gardées à partir d'un nombre limité de plantes.

- *Shibori* dans le *kasuri*, teinture des fils avant tissage, plus résistante, étoffe liée, cousue, pliée ou serrée avant immersion dans le bain de teinture.

- *Katazome* : teinture par réserve en appliquant de la colle de riz à travers des pochoirs.

- *Yūsen* : pareil, mais directement à la main → colle appliqué en fin ruban mise dans un cornet de papier muni d'une pointe de métal, permettant un dessin fin et précis, puis les couches de teintures successives ou localisées sont apposées par brossage jusqu'aux bords de cette colle, qui sera éliminée par rinçage. Le nom *yūsen* vient de son créateur, Miyazaki Yusen (vers 1654 – 1736), décorateur

d'éventail puis par la suite dessinateur de motifs de kimono, souvent très détaillés permettant une liberté d'expression quasi illimitée aux concepteurs de kimonos.

Motifs des kimonos :

Peinture à la période d'Edo ne montre pas de différence substantielle entre les kimonos portés par chaque sexe, la différenciation des sexes s'opère à la fin du XVII^e siècle. Kimonos féminins : motifs plus grands et audacieux, manches plus longues.

Avant l'ère Edo, le décor des kimonos consistait en un motif continu sur fond divisé en sections géométriques, puis, au début du XVII^e siècle, le tissu est divisé en zones de motifs irrégulières : « Toutes ces formes de compartimentage ont finalement favorisé une approche qui considérait le vêtement comme un tout, dans lequel la technique et le dessin, le décor et le fond étaient totalement intégré ».

Variation de la place donnée aux motifs dû au changement de coupe/forme des kimonos au cours des XVII^e et XVIII^e siècle :

- Fin XVII^e : esthétique de motifs dynamiques et très grands, audacieux dessins de Hishikawa Moronobu (1618 – 1694).
- Début XVIII^e : asymétrie du décor placé sous la taille par rapport à celui du dessus, séparé par la ceinture obi, qui s'élargit.
- Plus tard, la partie du buste sera dénué de tout décor car celui-ci, constitué de motifs subtils de petites échelles, sera placé en bas du vêtement, concentré autour de l'ourlet, très apprécié des chônin (citadins), et ce jusqu'au XX^e siècle.
- XIX^e siècle : dessin recouvre l'entièreté de la surface de sur-kimono (*uchikake*), suivant le goût exubérant des riches marchands.

Symbolisme des motifs dans les kimonos :

- Connotations superstitieuses issues de croyances populaires ou religieuses.
- Allusion aux vertus et attributs de celui qui porte le

vêtement.

- Réfléter des émotions particulières.
- Se rapporter à la saison en cours ou à une cérémonie particulière.
- Signe de bienveillance et de protection divine lors des mariages, attire également la bonne fortune.
- Connotations métaphoriques liées aux couleurs (le rouge de carthame *benibana* est la couleur la plus populaire, symbolisant l'éclat et la séduction de la jeunesse, souvent destiné aux kimonos féminins, mais également symbole d'amour passionné mais transitoire, car le rouge issu de la fleur de carthame s'affadit facilement). Acteurs de *kabuki* prennent la couleur comme marque déposée (*rokô-cha*, brun à l'origine porté par les femmes puis porté par Segawa Kikunojo, spécialisé dans les rôles féminins *onnogata* ; *masubana-hiro*, bleu-vert délicat, associé à Ichikawa Danjuro et sa descendance). À la fin du XVIII^e siècle, les lois somptuaires durement appliquées n'offrent qu'une palette de couleurs réduite et terne au *chônin* (brun, bleu, gris), et interdisant le fameux rouge de carthame, mais uniquement pour les vêtements de dessus, laissant libre cours à cette couleurs sur les bordures et les dessous, ce qui rend ce rouge beaucoup plus sensuel car porté discrètement, en petites couches, tonique.

Grande influence de la nature dans la conception des motifs emblématiques du kimono : « Les éléments du monde naturel favorisaient souvent de puissantes évocations poétiques, tandis que des scènes de paysages plus complexes, pouvaient se référer à des histoires particulières issues de la littérature classique ou des mythes. »

À cette grande influence de la nature vint s'ajouter celle d'éléments de la culture populaire et citadine, témoignant des goûts personnels du porteur (personnalisation, customisation du tissu), comme l'emploi de la calligraphie comme motif, par exemple, démontrant le rapport étroit entre le textile et les autres arts picturaux (peinture, estampe)...

Artistes ayant conçu des décors pour kimonos : Ogata Kôrin (1658 – 1716), Sakai Hôitsu (1761 – 1828), Matsumura Goshun (1752 – 1811), couplé avec l'influence de certaines écoles d'art Rinpa, Nanga, Maruyama) et de sujets choisis précis (paysages, lieux célèbres, scènes tirées de la littérature, support peints comme les éventails) → Corrélation entre les motifs ornant les kimonos et la peinture (motivé par la forme en T du kimono vu comme une toile vierge pour les artistes).

Peinture et estampes mettent l'emphase sur le vêtement richement orné davantage que sur le visage et ses expressions. C'est la description détaillée du kimono qui donne au spectateur un aperçu de la personnalité du sujet. *Tagasode* « à qui sont ces manches ? » : juxtaposition abstraite de vêtements, kimonos suspendus à des portants ou écrans, dérivé de la coutume de laisser sécher les vêtements, se transformant en décor intérieur qui sera reproduit sur des écrans peints (mise en abyme...).

L'ère Meiji : les ambiguïtés d'une modernisation

(Christine M. E. Guth)

Établissement d'école de Beaux Arts et d'arts décoratifs à Tokyo, Kyoto et Kanazawa → instruction techniques concernant les méthodes de productions mécaniques (céramique, orfèvrerie, ébénisterie, laque).

Mécanisation et automatisation progressive des savoir-faire motivées par les expositions universelles occidentales (Vienne, Paris, Philadelphie, Chicago) : « La participation à de telles expositions devint aussi un moyen de relations publiques au service de "l'auto-représentation" du Japon comme nation artistique, une sorte de doux pouvoirs qui tempérait l'image de plus en plus militarisée qui se manifestait suite à la victoire du Japon sur la Russie en 1905 ».

Manufacture de textile (filage manuel de la soie) alors géré par des ouvrières. Femmes étaient chargées des travaux de coutures dans le foyer (création et réparation pour elles et la famille) → nécessité pratique car pour laver un kimono, il faut le découdre afin de faire sécher

séparément ses 7 composants, puis ensuite tout rassembler pour de nouveau être porté.

Mode des kimonos : motifs et couleurs accordées aux saisons, mais à l'ère Meiji, le calendrier lunaire traditionnel suivi depuis des temps anciens au Japon est remplacé par le calendrier grégorien durant l'année 1873, ce qui a pour effet de décaler les festivités, voire d'adopter de nouvelles dates, provoquant en conséquence des bouleversements concernant les décors des kimonos. Ces nouveaux repères temporels coexistaient avec le cycle traditionnel chinois et les douze animaux du zodiaque (des vêtements décorés aux effigies de l'animal de l'année continuèrent à être fabriqués). Les heures, à l'origine au nombre de 12 (chacune symbolisant un animal) passent dorénavant à 24 heures.

Les hommes délaissent peu à peu le kimono au profit des tenues occidentales mais le conservent toutefois à la maison. Les femmes continuent de le porter quotidiennement.

S'habiller pendant l'ère Meiji : le changement et la continuité (Anna Jackson)

Ère Meiji : grandes transformations sociales, politiques et culturelles → influencent grandement le style des vêtements portés (*yô* : style occidental, *wa* : style nippon). C'est à cette période de transition entre le XIX^e et le XX^e siècle que le terme kimono « la chose portée » fut largement adopté et que ce dernier se chargea d'un sens littéraire et symbolique de plus en plus fort.

Septembre 1871 : Réforme de l'habillement proclamée par l'empereur Meiji, qui rejette les costumes traditionnels d'origine chinoise et vu comme « excessivement féminins », changeant radicalement d'apparence afin de détourner l'attention sur les transformations drastiques qui bouleversaient alors la société japonaise. Ce changement de garde-robe permet aux japonais de s'aligner avec l'Occident grandissant, et notamment aux réformateurs comme Fukuzawa Yukichi et les membres de la délégation japonaise partis à l'étranger en 1860 de ne pas faire tache :

« Des membres de ma délégation portaient des vêtements japonais traditionnels, ce qui suscita beaucoup de curiosité à l'Ouest mais contribua, comme le redoutait Fukuzawa, à les étiqueter comme des personnages exotiques et pittoresques plutôt que comme des représentants d'une nation que l'on devrait prendre au sérieux ».

Mode occidentale : femme porte alors le *hakama* (pantalon large et plissé) avec un *haori* (veste du kimono) qui étaient alors uniquement réservés aux hommes. Le port de chaussures en cuir et de parapluie de soie était associé au look des professeuses et étudiantes.

Les robes de style empire et restauration façonne les formes et structure des vêtements féminins, se rapprochant de l'esthétique européenne. Toutefois, les japonaises arborant ce type de robe sont méprisées des occidentaux et de leurs propres confrères et consœurs.

L'impératrice Haruko renforce et valorise cette mode en 1886 en conseillant aux japonaises de se vêtir de robes européennes fabriqués à partir de tissus japonais, car celles-ci permette une plus grande liberté de mouvement tout en soutenant la production industrielles et artistiques locale. L'impératrice adopte la forme en S des robes à tournure, ce qui lui donne étroitement le physique d'une femme occidentale, et ce d'une façon totalement incompatible avec les concepts japonais du vêtement et du corps.

Kimono en Occident : à la mode en Europe alors qu'il se perd au Japon. Fait partie d'un espace esthétisé au décor inspiré par l'engouement pour l'Asie (japonisme, chinoiseries) qui se développe courant 1888 (Le printemps, John Atkinson Grimshaw, 1875). Il devient porteur de différentes idées en relations avec l'art, la mode et l'exotisme, mais aussi l'anti-conformisme, notamment en comparaison des vêtements contraignant européens, offrant une libération des robes qui comprimait le corps. « Dans un bel intérieur, il pouvait souligner le confinement social d'une femme, tout en sous-entendant l'érotisme supposé de l'Asie ».

Le kimono renvoie aux européens une image du Japon fantasmé en société médiévale, où le peuple, artiste de nature, vivait en harmonie avec cette dernière dans le respect des conventions sociales.

« S’habiller japonais en Occident dénotait un désir de s’évader, momentanément, de la modernité, alors que l’adoption du vêtement occidental au Japon signifiait, au contraire, un tournant vers la modernité et vers une reconnaissance définitive de l’égalité en Est et Ouest. »

Soie grège : principale production de la nation la plus rentable à l’exportation (usines pour la plupart à Tokyo). Des usines de tissage étaient établies à Kyoto avant leur déplacement à Tokyo en 1869. Kyoto adopte la modernité en 1872 pour relancer son activité sous l’impulsion du maire de Kyoto Makimura Masaneo, qui envoya deux étudiants à Lyon en 1873 afin qu’ils étudient les techniques européennes, ainsi d’une délégation à l’Exposition universelle de Vienne dans le même but. Puis en 1874, une maison du tissage (*ori-koba*) fut établie à Kyoto, équipé de métiers à tisser Jacquard et d’autres appareil qui firent évoluer les pratiques de tissage.

Emploi de teinture synthétique en vogue à l’ère industrielle : premier colorant de synthèse (violet d’aniline) inventé en 1856 par le britannique William Henry Perkins, introduit au Japon en 1859, et connaît un succès mondial. La pourpre d’aniline demeurait moins chère que la racine de grémil (*murasaki*) jusque-là utilisé en abondance pour obtenir une quantité réduite de colorant violet. Le violet d’aniline sera d’abord porté par les membres de la cour impériale pour finalement être diffusée à toutes les strates de la société.

• 1879 : Kirose Jisuke (1822 – 1890), teinturier kyotoïte, perfectionna une méthode d’impression à réserve (*utsushinori*) à partir de teinture chimique et d’une pâte de riz appliquée directement à l’aide de pochoirs. Cette méthode permettait d’accélérer l’impression bon teint à la planche de bois (*yûsen*), le tout offrant une capacité de production augmentée et plus économique;

L'ère Meiji voit l'avènement du *zuan*, le design, manifesté par le concept tout nouveau d'artistes formé pour et travaillant exclusivement dans la création de motifs pour les kimonos. Le *nihonda*, un style de peinture japonais, se rapproche de l'Art Nouveau occidental et se développe dans les départements d'arts décoratifs récemment créés dans les écoles d'art. Certains de ces artistes spécialisés comme Kishi Chikudo (1826 – 1897), Kono Bairei (1844 – 1895), Takeuchi Seiho (1864 – 1942) sont embauchés par Chisô, une compagnie de kimono.

Le Japon en délire : politique, culture et art pendant la période Taishô et le début de la période Shôwa (Kendall H. Brown)

Le monde de l'art : « Le dédoublement de la culture entre "est" et "ouest", "tradition" et "modernité", détermina la structure fondamentale des arts plastiques et des arts du spectacle hérités de l'ère Meiji. »

Recherche d'accomplissement créatif et spirituel par les artistes et les designers, en s'inspirant des mouvements modernistes européens (futurisme, Art Nouveau, expressionnisme, cubisme, surréalisme, en peinture, architecture et design).

Beaucoup d'artistes et d'artisans japonais partent étudier en Europe ou aux Etats-Unis au cours du XX^e siècles, et découvre alors l'inspiration et la fascination japonaise dans les arts occidentaux, qu'ils interprètent comme un « retour au Japon » (*nihon kaiki*). Certains d'entre eux ayant étudié à Paris connaîtront le succès : Fujita Tsuguji (peintre, 1886 – 1968), Satomi Munetsugu (dessinateur, 1904 – 1996), Sugawara Seizo (artiste laqueur mort en 1940). *Bijin* : portraits de femmes en kimono dessinés par des designers textiles voire des artistes (comme Ashikaga Honmeisen), les modèles étant de véritables actrice de l'époque (comme Tanaka Kinuyô).

« À travers la mode, les femmes, et, à un moindre degré, les hommes, se façonnaient des identités composites et changeantes qui se référaient au passé du Japon et au présent américano-européen, ou cherchaient à les relier de manière complexe. »

Pendant la Seconde Guerre Mondiale, la soie et le coton furent rationnés, et dès 1942, les femmes abandonnèrent leur somptueux kimono pour le *monpei* (larges pantalons des travailleurs des champs), et des matières hybrides et grossières virent le jour, comme le *sufu* (pâte de bois) ou des fibres artificielles mélangées à du bois. Le *meisen* est un de ces tissus populaires et vulgaires, ponge tissé à partir de soie filée mécaniquement, sa facilité d'exécution et son bas coût firent qu'il fut produit tout le long de la guerre et des décennies après : « La simple histoire du *meisen*, des années 1930 aux années 1960, pourrait révéler certains des traits les plus intrigants et des motifs les plus imbriqués d'une culture qui a survécu à la guerre ».

S'habiller pendant les périodes de Taishô et de Shôwa : des traditions en évolution (Anna Jackson)

Vêtements les plus élégants (kimonos dits formels) : 5 épaisseurs superposées sur les épaules, fond noir qui accentuait l'intensité des motifs brillamment colorés (ex : kimono de mariage de Shimojima Sachiko, descendante de samurâi, et de Shimojima Saburo, commandé chez Shirokya).

Kimonos semi-formels : motifs tout aussi opulents mais sur fond brillamment coloré en soie façonné.

Nouvelles techniques de tissage hérité des avancées techniques de l'ère Meiji : offrent de nouvelles apparences et textures aux tissus (fils de différentes grosseur, torsions variées des fils de chaînes et trames dans le tissage du tissu crêpe, par exemple le *ro*, un kimono de gaze, tissage en taffetas en alternance avec des fils de chaînes entrecroisés formant une torsion).

Kimonos informels, moins coûteux, reprennent parfois les tissus évoqués au-dessus, notamment le *meisen*. Ce sont des kimonos moins sophistiqués, moins élégants et plus modernes, mais beaucoup de femmes pouvaient se les permettre. Isekaki est la ville d'où proviennent la plupart de la production de kimonos en *meisen*. Ces kimonos étaient décorés selon une technique développée sur place en 1909 par Shiraiishi Kai appelée *hogushiori* « démêler et tisser », développée grâce à l'invention de la pâte

colorante *utsushinori* → impression sur les fils de chaînes tissés avec des fils de trames provisoires, lesquels étaient ensuite enlevés pour être remplacés par des trames définitives. Les motifs, d'abord aborant un aspect floutés, seront de plus en plus nets au fur et à mesure lorsque l'impression à la fois sur les fils de chaînes et de trame fut rendue possible.

Art Déco, successeur de l'Art Nouveau, s'implante dans l'art du kimono, que ce soit sur ses représentations dans des affiches ou catalogues, ou sur les tissu : combinaisons de couleurs brillantes, mutations de motifs traditionnels comme les fleurs ou les rivières qui devinrent plus fantaisistes, incrustations de motifs abstraits « dansant sur les surfaces au rythme du jazz », réutilisation de motifs issus du XVII^e siècle comme la spirale ou les motifs à large pois, → accent sur la somptuosité des surfaces et les effets surprenants : « Avec l'attention porté sur le décor des surfaces, ce style se caractérise par l'utilisation d'un espace pictural simplifié et aplati dans lequel la relation entre le motif et le fond, si centrale dans l'esthétique japonaise, devient primordiale. »

1930 : motifs d'aéroplanes, gratte-ciel se popularise car ils symbolisent le progrès et la modernité au Japon : les jeunes garçons portaient souvent des vêtements décorés d'images graphiques de propagande (symbole de bravoure, de grandes réalisations, et de loyauté envers la nation). Ces imageries ne sont pas dévoilés publiquement mais demeuraient sur les sous-kimonos et sur les doublures : « le fait que les Japonais ne montraient pas de tels sentiments sur leurs manches extérieurs ne traduit pas un manque de ferveur patriotique. Cela voulait dire, a contrario, qu'ils s'associaient aux enjeux de la nation à un niveau encore plus intime. »

Annexe n°3

Prise de notes *Millefleurs*

Millefleurs (appellation récente, avant s'appelait « verdure ») → groupe spécifique de tapisseries décoratives de la fin du Moyen Âge (1400 – 1550) : multitude de fleur, plantes fleuries, ramages et branchages, élégants personnages, charmants et petits animaux, bêtes sauvages ou fantastiques, motifs héraldiques, le tout parsemés sur un fond généralement uni (souvent bleu-foncé, parfois vert, parfois brun, occasionnellement rouge-rosé).

Héraldique est très présente sur la tapisserie *millefleurs* : permet de connaître la clientèle, les commanditaires et propriétaires de ces tapisseries. Les armoiries peuvent être placés sous le fond des *millefleurs*, délimitées en couronnes végétales, sur fond de paysage, accrochées à des arbres, accompagnées de trophées et d'armes, suspendue par des rubans, ou portées par des hommes ou des animaux...

La Dame à la Licorne au Musée de Cluny : nombres d'interprétations, la plus commune : allégorie des 5 sens (La Vue : tient un miroir, L'Ouïe : présence d'un orgue, L'Odorat : prend des fleurs dans un plateau, Le Goût : nourrit une perruche, Le Toucher : tient la corne de la licorne). La dernière tapisserie de la tenture présente la Dame dans une tente portant la devise « À mon seul désir », elle prend (ou dépose) un collier dans un coffret → symbole du libre-arbitre accordée à la pensée platonicienne de la fin du XV^e siècle.

La chasse est beaucoup traitée dans les *millefleurs* (*Chasse à la licorne* du Metropolitan Museum de New York, rivale en beauté et en renommée de la célèbre *Dame à la licorne* de Cluny → tenture de 7 tapisseries, *Le Départ pour la Chasse* et la *Licorne captive* constitue les deux seules réelles *millefleurs*, là où les autres sont vues comme

présentant une quête amoureuse ou une allégorie de la passion du Christ).

Millefleurs aux armes de la famille de Rochechouart, début du XVI^e siècle, laine et soie : moins riche en symbole, la scène de chasse est figurée sur le fond en fleurettes, montrant 4 jeunes chasseurs, l'un tirant à l'arbalète un héron, une pintade et un canard, l'autre tient une pique dans la main droite, sonne du cor, un autre rappelle son faucon et un autre capture un lièvre → omniprésence des animaux réels ou imaginaires, domestiques ou sauvages, inoffensifs ou féroces (chiens, cerfs, renards, lapins, faisans, licornes, lions, léopards).

Scènes de la vie champêtres impliquant des bergers et paysans : travail de la laine, jeu de la marelle, cueillette de fruits, danse au son de la cornemuse (tenture de *La Noble* pastorale composée de 3 tapisseries, donnée par l'antiquaire Edouard Larcade au Louvre), vendanges et pressurages du raisin, de confection de chapels (couronne de fleurs), bergers bucoliques s'adressant des vers, accompagnés de strophes et d'armoiries non identifiées (tenture de 3 tapisseries nommée *Couple de bergers*, Metropolitan Museum de New York / Detroit Institute of Arts / Mobilier National de Paris).

→ Nobles ou riches bourgeois déguisés en bergers ?
Vision idyllique d'une société qui aime à vivre dans un décor constitué de *millefleurs* ?

Anges porteurs des Instruments de la Passion du Musée des Tapisseries d'Angers : tenture de chœur composée de 3 tapisseries et commandées par Charles de Rohan, entre la date de son mariage avec sa seconde femme Jeanne de San Severino (2 juin 1512) et la mort de son père Pierre de Rohan (22 avril 1513). Cette tenture devait orner la chapelle du prieuré des religieux de Sainte Croix de la Bretonnerie, érigé par Pierre de Rohan. Toutefois, les scènes bibliques et religieuses semblent avoir été beaucoup moins retenues pour figurer dans les styles *millefleurs*.

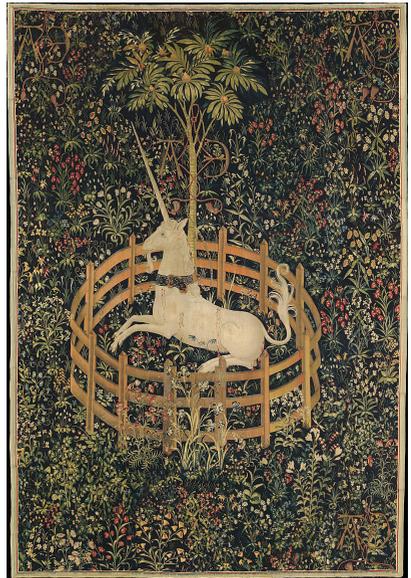
Devants d'autel consacrés à la crucifixion de Jésus : entre la Vierge et Saint Jean sur fond de décor naturaliste ou le

même trio accompagné des deux saints patrons de la ville de Paris, Saint Denis, premier évêque de Paris (III^e siècle) décapité à Montmartre et Sainte Geneviève (née en 422 à Nanterre), figurant avec une livre ouvert et un cerge.

Geneviève Souchal (morte en 1988) a tenté d'identifier les types de motifs millefleurs dans son ouvrage *Les Millefleurs dans la tapisserie* à la fin du Moyen Âge. Ainsi sont recensées une quarantaine d'espèces de fleurs et plantes dans le Millefleurs aux armes et emblèmes de Philippe Le Bon (iris d'Allemagne, chardons, jacinthes, giroflées, fraises, pâquerettes). *La Dame à la Licorne* de Cluny présente un *millefleurs* plus "classiques" composées de roses, d'ancolies, d'œillets, de marguerite, de pensées, de giroflées, de pervenches, de digitales, de narcisses, de pâquerettes, de fraisiers, de violettes, de branches, etc.

Personnages dans les scènes de vie (cour, chasse...) sont souvent des silhouettes de réemploi : un même personnage peut se trouver de part et d'autre d'une même tapisserie ou sur une autre tapisserie de la tenture.

Lieux de tissage des *millefleurs* : Bruxelles, Enghien, Bruges, Tournai, centres de fabrication au Pays-Bas et en France (la légende des ateliers itinérants, suivant les déplacements de la cour, a persisté, donnant l'hypothèse ancienne que les *millefleurs* étaient tissées pour la plupart sur les bords de la Loire, car beaucoup de ces tissages ont été retrouvés dans les demeures de cette région).



Deux tapisseries de la tenture de *La Chasse à la licorne* : *Le Départ pour la Chasse* (à gauche) et la *Licorne captive* (à droite), probablement réalisée entre 1455 et 1506.

Annexe n°4

Étude de cas *Tartans*

I/ QU'EST-CE QUE LE TARTAN

Courte histoire du tartan

Le tartan (de l'anglais *tartan* et probablement moins de l'ancien français *tiretaine*)¹ est un tissu de laine à carreaux réalisé en armure sergé dont les premiers fragments ont été retrouvés en 3500 av. J.-C. à l'ouest de la Chine, dans des tombes tokhariennes (relatives au peuple des tokhariens, originaire de l'Europe orientale et d'une partie de l'actuelle Russie). Ces vestiges de tartans asiatiques sont très similaires à ceux retrouvés dans les sépultures européennes lors de l'âge de fer (800 av. J.-C.). Les celtes inhumés étaient vêtus de manteaux à carreaux de différentes couleurs, semblables à plusieurs types de tartans du nord-ouest de l'Europe (irlandais, écossais, gallois...).

Les tartans n'ont à l'origine aucun nom et aucune symbolique. Ils étaient produits localement, le plus ancien reconnu étant le tartan Northumbrien, anglais. Les premiers tartans, datant du III^e siècle, étaient tissés à partir de laine filée non teintées, seule les teintées de la toison des moutons étaient conservées (souvent marron, brune foncée et blanche, notamment celles des moutons de l'île écossaise Soay). Les Celtes utilisaient également la teinture végétale pour attribuer aux carreaux des contrastes colorés différents. Ces nouvelles couleurs, qui ont donné naissance à de nouveaux motifs, se sont répandues inégalement dans le Royaume Uni et en particulier en Ecosse, où les couleurs du tartans déterminait un rang bien précis dans la société, sans pour autant distinguer les clans entre eux : « L'usage d'origine de ces vêtements à carreaux n'était pas fait, comme on le croirait maintenant, pour montrer à quelle tribu ou à quel clanle porteur appartenait, mais pour représenter un emblème permettant de distinguer le rang ou la position que celui-ci avait »

(traduction approximative). La couleur a donc eu très rapidement un rôle taxinomique à travers le vêtement, leur nombre sur les étoffes de tartan indiquant le rang du porteur. Plus elles sont nombreuses, plus le rang est élevé dans la hiérarchie : les servants ne pouvaient porter qu'une seule couleur, les paysans deux, les officiers trois, les chefs cinq, six pour les druides et les poètes, et enfin sept pour les rois.

Les teintes variaient d'un pays à l'autre, et en Ecosse, dès le XVIII^e siècle, d'une île à l'autre. C'est à cette période que les tartans deviennent caractéristiques des tenues des Highlands, sous l'impulsion de la création nouvelles manufactures de tissage, comme la firme *William Wilson & Sons* qui a vu le jour vers 1765 dans la région de Bannockburn. *Wilson & Sons* deviendra le principal fournisseur de tartan des Highlands (partie nord de l'Ecosse). Ils ont développé des couleurs et des motifs spécifiques au cours des années, d'abord numérotés, puis auxquels des noms ont été attribués, comme des patronymes de villes écossaises, de clans, mais aussi des appellations propres et farfelues. Sur 250 tartans proposés dans leur *Wilson's Key Pattern Book* de 1819, 100 étaient nommés ainsi. Pendant plus de 120 ans, la firme continuera de tisser des tartans avant de se convertir dans la création de tapis en 1906, puis de mettre définitivement la clé sous la porte en 1918.

Le fait d'associer un tartan à un clan est une croyance répandue propagée suite à la publication de l'ouvrage *Vestiarium Scoticum* en 1842, puis du plus largement documenté et illustré *The Costume of the Clans* en 1845, tous deux rédigés par les frères gallois John et Charles Allen. Le premier ouvrage décrit les tartans des 73 familles écossaises (42 des Highlands, 31 des *Lowlands* et du *Border*, de la frontière). Les tartans y sont décrits de façon littérale, par des phrases courtes résumant vaguement le nombre de couleur et de séries (pour le tartan MacFarlane "il a trois bandes blanches sur un fond noir"). La description moderne se veut plus détaillée et penchée sur la technique, donnant le nombre de fils de

La genèse de ce livre provient d'une obsession des deux frères pour leurs origines, qu'ils croient être écossaises, et surtout affiliées à la dynastie des Stuart. Ils prennent notamment chacun un pseudonyme à ce nom (John Sobieski Stuart et Charles Edward Stuart) pour publier leurs ouvrages, initialement bien reçus en Ecosse. Le poète et historien écossais Walter Scott fera part de son scepticisme en indiquant que l'ouvrage ne révèle aucune preuve de ce qu'avancent les frères Allen, ou que les habitants des *Lowlands* ne portaient pas de tartans. La controverse enfle et contraint les deux frères à quitter l'Ecosse en 1847 pour rejoindre le continent.

L'ouvrage a pourtant eu un succès retentissant et a grandement contribué à la renaissance et à l'exportation du tartan au cours du XIX^e siècle. Ne faisant que reprendre la tradition de nomination des tartans par des noms de clans déjà opérée par le fabricant *Wilson & Sons*, les Allen ont permis ainsi d'officialiser de nombreux modèles de ce tissu emblématique, aujourd'hui indissociables des clans auxquels ils ont été impunément rattachés.

Conception d'un tartan

Comme vu avec le tartan *MacFarlane*, chaque fil coloré est nommé par la première lettre de sa couleur (sauf pour le noir *black K* pour ne pas le confondre avec *blue B*), suivi du nombre de fil de chaîne tendus. Les tartans sont pour la plupart symétriques selon deux axes qui s'entrecroisent dans la hauteur et la largeur. Leurs répétitions s'effectuent en "miroir" au regard des deux axes. Les fils tendus aux extrémités du motif de base sont appelés « couleurs pivots » faisant la jonction entre chaque symétrie (il y a donc au moins deux couleurs pivots et quatre fils de jonction).

À gauche : Tartan *MacGregor* avec 4 fils de jonction de deux couleurs pivots différentes : Rouge *R* et Blanc *W*.

Le tartan est tissé majoritairement en armure sergé, deux fils pris (trame qui passe sur la chaîne) et un sauté (trame qui passe en dessous de la chaîne). Le sergé est l'armure de base permettant la construction de nombreux motifs géométriques (chevrons, carreaux, losanges, diagonales, tartan...), plus souple que l'armure toile, s'adaptant aux



Couleurs des tartans

Le tartan, jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle, est teint de façon naturelle et reprend les 6 couleurs basiques de l'héraldique : rouge (gueules), bleu (azur), jaune (or), vert (sinople), noir (sable) et blanc (argent). Les teintures ont évolué en même temps que l'industrie textile, proposant dès 1855 des dérivés de nuances d'origine catégorisant alors les tartans selon les variations de leur teinture, influencées par la nouvelle nature chimique des colorants : *Modern Colours* (à la deuxième moitié du XIX^e siècle, les couleurs sont chimiques, très vives, mais obscurcissent les teintes de bleu, de vert, et de noir), *Old/Ancient/Vegetable Colours* (se réfère à des nuances plus claires et plus proches des tartan d'origine teint naturellement, mais souvent plus fades), *Muted/Reproductive Colours* (se situe au milieu des deux autres termes, c'est les teintures les plus récentes, datant des années 70) et les *Weathered Colours* (patinées, érodées, plus ternes : les bleus sont devenus ardoises, le noir couleur charbon, le rouge bordeaux et le vert kaki).

Les combinaisons de couleurs, bien que multiples, ont été dominées par certaines teintes suivant les époques. Ainsi, au XVIII^e siècle, le quatuor noir-bleu-rouge-vert était dominant (le tartan le plus connu Royal Stewart possède cette combinaison avec du jaune en plus). Plus rarement, il est arrivé que le rouge vire au rose puis au « scarlet » (écarlate, cramoisi), cela dépendait de la nature, de la qualité et du prix des colorants. Le rose était utilisé comme le blanc, le jaune ou le bleu pâle, par petites touches sous forme de fines rayures visant à surligner ou séparer les couleurs de fond. Ainsi, les couleurs les plus claires sont majoritairement utilisées comme des « toniques », délimitant le quadrillage de base et mettant en valeur les couleurs dominantes (vert, rouge, bleu foncé...). Le vert et le bleu sont les couleurs ayant le moins changé au cours de l'évolution des colorants. Leurs nuances d'origine sont le vert olive et le bleu marine (navy-blue). Les teintures naturelles à l'origine de la couleur des plus anciens tartans étaient majoritairement produites à partir de lichens. Le processus de mordantage se faisait en lavant d'abord les fils à l'eau puis en les

imbibant d'urine (animale ou humaine), et la teinture s'effectuait en les plongeant dans des bains bouillants où le principe colorant des plantes avait été préalablement extrait (les fils étaient tour à tour ressortis du bain à l'aide d'un bâton puis remis dans l'eau afin de les teindre uniformément). Parmi les lichens, les orseille, produisant un principe colorant du nom d'orcéine, étaient utilisés pour obtenir des tons allant du pourpre au bordeaux. Le *Lecanora* est l'orseille la plus employée : il est retiré des rochers sur lesquels il se développe et est mis à macération dans de l'urine pendant des mois, puis enlevé et mis à sécher dans des sachets. Il est réduit en poudre et fixé à l'alun. Les lichens présents sur les pierres calcaires, en particulier dans la région des Shetlands, donnent des tons écarlates. Pour des tons rouges plus violacés, la myrtille peut être utilisée avec de l'alun, du vert-de-gris ou du salmiac (chlorure d'ammonium). Plus clairs, les racines de la rue des jardins sont mises à bouillir afin d'en extraire le principe colorant, les écorces sont ensuite ajoutées, puis les fils de laine mordancés à l'alun sont plongés une fois le bain filtré. Le rouge primaire (ce qui s'en rapproche le plus) est obtenu à partir de fleur de potentilles ou des lichens *Ramalina scopulorum* ou *Lecanora pallescens*. Les jaunes sont les teintes les plus faciles à obtenir. Les plus saturés sont donnés par des arbres et des plantes comme le pommier, le frêne (racines), le nerprun, le peuplier, l'orme, le myrte, la cardère sauvage, la fougère, le foin, les fleurs de bruyère, le réséda... Les plus lumineux sont faits à partir d'une plante carnivore, la drosera, et de l'ammoniaque. Les jaunes orangés sont issus du millepertuis, avec un mordantage à l'alun, et les jaunes « sales », verdâtres et/ou grisâtres, à partir de rhubarbe et de composte.

Les verts sont obtenus à partir de mélange, comme des baies de troène avec du sel, du réséda avec de l'indigo, ou des écorces d'ajonc, du genêt, de la bruyère ou des feuilles d'iris. Le noir peut être obtenu à partir de racines d'oseille ou d'iris, d'écorces de chêne, d'aubépine, d'aulne trempées dans du sulfate de fer. Un noir bleuté s'obtient à partir de prunelles ou de busseroles. Pour le bleu, des baies comme la myrtille ou le sureau sont utilisées,

mélangées à de l'alun ou du sulfate de fer. Les lichens *Xanthoria parietina*, *Parmelia cetarophilina*, *Parmelia saxatilis*, les groseilles, le petit goémon (une algue rouge) permettent d'avoir du marron ou du brun. Les racines de nénuphar donnent des teintes châtaigne assez sombres, les myrtilles avec des noix de galles donnent un brun sombre, et les écorces de bouleau des nuances allant de fauves à ternies. Les oranges basiques s'obtiennent avec la jacobée, l'épine-vinette, et la ronce donnent des orangés plus foncés. Pour les violets, ce sont le cresson, les myrtilles et la vesce qui sont utilisées.

II/ LE TARTAN DANS LA MODE

De la tradition écossaise à la haute couture

Fort de son histoire, le tartan est devenu, notamment en Ecosse, un exemple de fierté nationale, et un témoin d'une longue histoire de tradition. Il devient un élément de haute couture au courant du milieu du XIX^e siècle. L'artiste écossaise Su Grierson écrit en 1986 dans son livre *Colour Cauldron* : « Les designers de tartans sont en mesure de créer des effets en choisissant une nuance dominante, disons rouge ou bleue, mais il peuvent aussi obtenir d'autres effets en concevant des contrastes colorés ». Quand le tartan est devenu « haute couture » dans le milieu du XIX^e siècle, les fabricants de tartans ont perfectionné à la fois les moyens de créer des couleurs et la complexité d'application afin d'obtenir un véritable plaisir visuel" (traduction approximative). Ainsi, après l'étoffe traditionnelle, puis patriote, le tartan devient étoffe de luxe, victime de son succès qui s'étend au-delà des frontières des Lands. La démocratisation de ses modèles, puis de la manière de les concevoir (notamment grâce à des logiciels spécialisés grand public permettant à n'importe qui de créer son propre tartan) ont contribué à briser la tradition ancestrale des racines familiales écossaises, émancipant le tartan de son identité nationaliste.



La mode des tartans voit le jour aux époques victorienne (1837 -1901) et edouardienne (1901 - 1910), soit aux même moments que la révolution industrielle britannique (qui s'étendra un peu partout en Europe par la suite) et à la décennie où le port du corset pour les femmes est remis en question. Vestimentairement parlant, les vêtements de l'époque victorienne sont caractérisés, pour les femmes, par le port d'un corset se finissant en triangle et affinant la taille, des épaules tombantes et des jupes en forme de cloche, dont la mise en volume s'effectue avec une crinoline. L'ensemble est caractérisé par des volants, des plis et des effets de volumes variés. Les hommes, eux, portaient des redingotes (de longues vestes à basques pouvant s'arrêter à mi-mollet), des chemises à col bas, fermées par une cravate ou un noeud-papillon. La queue-de-pie était de mise lors de soir pour certaines grandes occasions, et ils se couvraient également la tête d'un haut-de-forme. Les tartans recouvrent les robes, les capes, les manteaux, et, comme un écho à leur destin effronté dans le futur mouvement punk, l'emblématique tissu écossais se retourne déjà sur certaines doublures de vestes, gilets et blazers...

Le détournement punk

Vers le milieu des années 60 apparaît petit à petit, au Royaume Uni, le mouvement punk, s'opposant à son prédécesseur hippie, que ce soit en musique, en art, en mode, dans les films ou les idéologies. Ce changement de règle se ressent bien sûr dans l'industrie musicale, où les guitares électriques saturées, les chants hurlés et les paroles provocantes dominent, mais ne se serait pas fait convenablement sans un bousculement des codes vestimentaires. La mode punk est caractérisée par une économie de moyen (souvent axée sur le *Do It Yourself*), un sens aigu de l'autodérision et de la provocation, donnant naissance à des tenues pour la plupart dégingandées, déchirées, marquées par un usage accru de matières lourde comme le cuir, le métal, en contraste avec d'autres étonnamment plus légères comme la résille ou la dentelle. Un des grands précurseurs de ce nouveau style vestimentaire est la styliste Vivienne Westwood, qui, avec



son mari Malcolm MacLaren, manager des Sex Pistols, ouvre en 1971 au 430 King Road à Londres la boutique *Sex*, qui sera jusqu'en 1983, la boutique de mode punk par excellence, proposant tout une série d'articles édifians sur l'esthétique punk (accessoires fétichistes, costumes en latex, pantalons inspirés du bondage, des chemises en toile de parachutes, et qui seront confectionnés directement des mains de Vivienne Westwood).

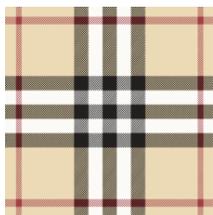
Le tartan fait partie des étoffes et motifs abondant dans cette nouvelle esthétique. On le retrouve sur de nombreuses doublures de blousons, ornant les pantalons-cigarettes de coupe droite et fine (slim), dans certains accessoires... Avec le drapeau du Royaume Uni, le tartan représente ni plus ni moins qu'un symbole historique fort de la bourgeoisie et de la monarchie britannique, alors détourné, comme désacralisé, voire réapproprié culturellement. Il n'est plus cantonné à son rôle de reconnaissance ancestrale, familiale, ou patriotique. Le tartan dans la mode punk s'émancipe, rentre dans le domaine public, ne devient plus qu'une simple étoffe colorée à carreaux.

Tartans contemporains

Avec l'essor du mouvement punk le tartan a bénéficié d'un second souffle qui a contribué à l'inscrire durablement dans le territoire de la mode, présents dans les collections d'Yves Saint Laurent, Stella McCartney, Alexander MacQueen, Burberry, et bien sûr, Vivienne Westwood, qui lui reste la plus fidèle. Evoquant tour à tour un univers onirique, gothique, victorien quand ses teintes se veulent plus sombres ou saturées (principalement rouge, brune, bleu marine ou noir), puis chic, classe, voire somptueux quand elles sont plus pâles, lumineuses, le tartan est un tissu versatile, riche de son histoire enracinée dans les Lands écossaises et de son émancipation récente des carcans nationalistes. Comment la mode s'en inspire-t-elle ?

Marques et créateurs utilisant le tartan

Ayant déjà abordé le cas de Vivienne Westwood, il existe d'autres marques britanniques s'étant réapproprié le tartan.



Burberry, à l'origine un tailleur de manteaux et d'imperméables masculins, est fondé par Thomas Burberry en 1856. En 2002, l'entreprise délocalise sa production en Chine, ce qui lui permet de toucher un plus large public. Aujourd'hui, Burberry propose des accessoires, des vêtements pour homme, femme et enfant. Son tartan emblématique, image de la marque, est le *haymarket check* ou plus communément le *Burberry*. Sa nomination prend lieu et place dans le Londres des années 1920 : le *haymarket check* a été conçu en référence au premier grand magasin de Londres, *The Haymarket*, (arrivé en 1891). Ce tartan se retrouve pour la première fois sur les doublures des manteaux *trench* de la marque. C'est à Paris dans un atelier de haute couture que le tartan se retrouve moulé accidentellement sur le dessus du manteau. Viendra alors l'idée à Thomas Burberry d'en faire l'image de la marque, le déclinant sur différents supports.

Le *haymarket check* est un tartan polychrome noir, blanc, rouge et beige. Cette couleur, originellement peu présente sur les tartans traditionnels, détonne. Les contrastes de clarté mettent en valeur la croix rayée noir et blanche, encadrée par le quadrillage rouge. Le fond beige est également apaisant. Ici, les couleurs pivots sont au nombre d'une, le beige. C'est un tartan symétrique dont la composition permet une répétition du motif par une simple duplication. Simplement juxtaposés, ils donnent le tartan *Burberry*.

Karl Lagerfeld, alors directeur de Chanel, crée une collection hommage aux textiles et à la mode écossaise et britannique nommée « Paris-Edinburgh » pour l'automne 2013. Celle-ci rend un double-hommage, d'abord à la passion de Coco Chanel pour les textiles britanniques et son temps passé en Ecosse auprès de son amant le Duc de Westminster, puis à la Reine des Scots Mary Stuart, née sept siècles plus tôt dans le Palais de Linlithgow où se déroule le défilé. Les étoffes sont lourdes, chaudes, opaques. Quelques unes sont plus légères, mais toujours très couvrantes. Des éléments de l'époque victorienne

sont repris et réinterprétés, parfois suggérés : redingotes, chemisiers à volants, cape au motif tartan... Ce dernier est employé comme un fil rouge, se retrouvant presque simultanément dans chaque look, parfois suggéré, sous différentes gammes colorés... Les couleurs employées sont d'ailleurs celles des tartans d'origine : des rouges chauds, des faux-noirs, des bruns, des vert kaki, des bleus profonds... Cette collection dévoile également une similitude esthétique et historique dans les étoffes tissées de laine : le tartan s'exhibe aux côtés de son cousin le tweed, lui aussi écossais (tissé à l'origine aux îles Hébrides extérieures, au nord et au sud de l'Écosse).



Quatre tenues issues de la collection automne-hiver 2013 « Paris-Edinburgh » de Chanel.

Annexe n°5

Analyse de certains passages issus de *La Séquestrée*

Notes sur les deux éditions sourcées dans ce mémoire

- Perkins Gilman (Charlotte), *Le Papier-peint jaune*, Tendances Négative, Paris, 2021, 204 p.
- Perkins Gilman (Charlotte), *La séquestrée*, Libretto, Paris, 2008, 112 p.

Les deux éditions ci-dessus proposent deux traductions différentes de la nouvelle d'origine *The Yellow Wallpaper* publiée en 1892 aux Etats-Unis. J'ai consulté les deux mais me suis surtout appuyée, pour l'analyse et les citations, sur *La Séquestrée*, la première traduction française. *Le Papier-peint jaune* édité par Tendances Négatives offre une expérience visuelle plus immersive puisque que la nouvelle est présentée avec des ornements graphiques décorant la majorité des pages (voir photo ci-dessous). Cependant j'ai trouvé que la traduction demeurait plus appauvrie en comparaison à celle de *La Séquestrée* : la violence inhérente au récit paraît être minimisée, voire tue par moment, alors qu'elle est pour moi essentielle à la bonne compréhension de l'histoire et en particulier à ce que cherche à dénoncer Charlotte Perkins Gilman. L'analyse qui va suivre s'appuie donc exclusivement sur *La Séquestrée* publié par Libretto en 2008.



Quelques considérations biographiques sur l'autrice

Charlotte Perkins Gilman, née le 3 juillet 1860 à Hartford dans l'Etat du Connecticut et morte le 17 août 1935 à Pasadena dans l'Etat de Californie, est une essayiste, romancière, nouvelliste, poétesse, conférencière, diariste, journaliste et éditrice américaine.

Enfant, elle et son frère Thomas sont les seuls survivant de la fratrie. Son père quitte la famille en 1869 en apprenant la stérilité de son épouse. Le divorce de ses parents en 1873 questionne Charlotte sur la valorisation de la famille et le rôle nouveau de sa mère, celui de femme au foyer. Elle apprend à lire seule dès ses 5 ans en feuilletant le magazine pour enfants *Our Young Folks*, dans lequel écrit sa tante Hannet Beecher Stowe, ainsi que le roman *Oliver Twist* de Charles Dickens. Ces lectures lui inspirent ses premiers écrits, des contes de fées où les personnages féminins sont en position de force. Charlotte étudie par la suite à l'Ecole de Design de Rho Island dont elle sortira diplômée en 1880. Ce sera durant ces années d'études qu'elle adhèrera à des thèses transcendantalistes (mouvement littéraire, spirituel, culturel et philosophique défendant la bonté inhérente de l'être humain et de la nature) et à la doctrine unitariste religieuse (opposée au trinitarisme catholique, considérant que Dieu n'est pas le Père, le Fils et le Saint-Esprit, mais bien un seul et même esprit). Ces mouvements ont tous deux pour but de défendre et d'accroître la justice sociale.

Professionnellement, Charlotte veut devenir préceptrice ou critique littéraire, mais il est difficile à l'époque, pour une femme, de concilier une carrière plus une vie de mère. Charlotte refuse divers diktats imposés à la femme : corset, vie au foyer, mariage, féminité et préfère le sport, le militantisme, l'instruction. Pourtant, pressée socialement, elle épouse par convention le 2 mai 1884 le peintre Charles Walter Stetson. Ce dernier ne lui montre aucun amour et aucune affection. Le 25 mars 1885 naît sa fille Katherine, et cet événement bien que désiré se solde par une dépression post-partum. Charlotte décide alors de retirer quelques temps avec sa fille chez son amie d'enfance, la poétesse Grace Ellery Channing à Pasadena,

en Californie. Elle reviendra chez son époux à Providence en 1887, mais souffrira de nouveau de symptômes dépressifs. Son mari, bien que fauché, refuse qu'elle travaille. Il incite pour faire soigner sa femme qui sera finalement prise en charge par le médecin Silas Weir Mitchell, qui lui diagnostique un trouble hystérique. Il lui conseille, pour guérir, de rester tout le temps auprès de sa fille, de faire une sieste après chaque repas, de ne pas consacrer plus de deux heures à une activité intellectuelle, et de ne plus jamais toucher à l'écriture ou le dessin. Mitchell dit de Charlotte qu'elle est « incapable d'être docile et de vivre dans le sacrifice de soi »...

L'année suivante, en 1888, Charlotte repart chez son amie à Pasadena, qui lui loue une maison pour 10\$. Elle y donnera des cours d'arts plastiques et y vendra des poèmes et des articles. C'est durant ce séjour qu'elle écrira *The Yellow Wallpaper*.

Le livre

Désirant condamner les méthodes du docteur Silas Weir Mitchell qui selon elle, aboutissent davantage à une destruction mentale du patient qu'à une réelle guérison, elle pense une histoire fictive où la narratrice décrit comment elle sombre dans la folie à cause de son mari médecin qui la tient enfermée (séquestrée) dans une chambre au papier-peint jaune miteux. Ce papier l'horripile, elle n'est que rarement autorisée à sortir dans le jardin et a l'impossibilité de se divertir par la lecture ou d'autres activités intellectuelles. Il lui est recommandé de bien manger et de se reposer très souvent. Le quotidien de la narratrice finit par lui échapper au fur et à mesure qu'elle nourrit une obsession pour les motifs du papier-peint, dont les détails semblent prendre vie en fonction de comment ils sont éclairés ou de comment elle les regarde. Elle y voit des scènes cauchemardesques de femmes emprisonnées hurlant de désespoir et cherchant à s'échapper.

Cette nouvelle est une allégorie de la condition de la femme à cette époque et de la manière dont sa personnalité est niée notamment par dans le corps médical. Elle y décrit des sentiments d'abandon, de colère

non-maîtrisée et contenue, et de fatigue mentale intense, et en général, de la dérégulation infligée aux femmes sortant des codes à cette époque.

L'ouvrage est édité en 1892 dans le numéro de janvier du *New England Magazine* et fait la controverse à sa sortie : certains critiques y voient un écrit grotesque, tandis que d'autres le compare à la prose d'Edgar Allan Poe pour son caractère horrifique.

Extraits et analyses

• Pages 14 - 15 :

« Son motif est vulgaire et voyant - une véritable injure à tout sens artistique.

Il est suffisamment monotone pour brouiller la vue, mais assez précis pour constamment provoquer une curiosité irritée. Quand vous en suivez les courbes incertaines pendant un petit moment, voilà qu'elles se suicident tout à coup et que, plongeant à des angles absurdes, elles se détruisent de façon chaotiques.

La couleur en est repoussante, presque révoltante - un jaune sale qui fermente, étrangement fané par la lumière tournante du coucher de soleil.

Une couleur d'un orangé assourdi par endroits - et d'une teinte sulfureuse et malade à d'autres ».

Première rencontre avec le motif, première impression mauvaise, peut-être influencée par le malheur que lui inspirent le lieu et sa situation. Le motif apparaît comme illogique, aléatoire, brouillon, fouillis, très désagréable à l'œil. C'est une anomalie dans le champ visuel. Il attire malgré tout l'attention malgré le dégoût qu'il provoque (curiosité morbide ?). Le champ lexical du cauchemar ou du mauvais rêve: absurde, suicide, détruisent, chaotique... caractérise les formes qui le composent.

Le jaune est déprécié, ce n'est pas un « beau jaune », il a quelque chose d'oppressant, de mauvais augure. Il évoque des phénomènes substantiels irritants ou dégoûtants « fermentation », « malade », « fané ». Ce pourrait être un jaune verdâtre, un caca d'oie, un jaune moutarde, olive, chartreuse... Il pourrait évoquer la bile, le vomit, l'urine, auxquels sont associés des odeurs répugnantes.

• Pages 19 - 20 :

« De temps en temps, le même motif revient qui pend comme une tête coupée dont les yeux exorbités me fixent de leur regard à l'envers.

J'enrage de voir leur insolence et leur obstination répétées : en bas, en haut, de côté, partout, je vois ramper ces yeux absurdes et fixes ; là où deux panneaux du papier sont mal raccordés, les motifs se multiplient l'un au-dessus de l'autre et les yeux ne cessent de monter et de descendre ».

Le motif, a priori abstrait en apparence, semble se figurer au fur et à mesure que la narratrice s'y intéresse. La tête, et en particulier les yeux, tout aussi détournés d'une représentation basique, induit qu'elle est observée par quelque chose de conscient, monstrueux ou humain. Le gore s'installe petit à petit dans le récit « tête coupée ». La répétition théorique du motif est qualifiée « d'insolence » et « d'obstination ». Ces formes humanoïdes luttent contre quelque chose qui les pousse à ramper et à se multiplier pour leur survie. Le mauvais raccord des papier-peint accentue cet imbroglio.

Le motif devient vivant dans les yeux de la narratrice, qui, peut-être inconsciemment, y voit des choses se mouvoir tout en sachant que le papier-peint sera son unique interaction intime avec l'extérieur. Il commence, lentement mais sûrement, à prendre un rôle compensatoire pour parer au manque de stimulus intellectuels et divertissants de la narratrice.

• Pages 22 - 23 :

« Ce papier-peint possède un autre motif plus fou, particulièrement irritant car il ne se distingue que sous certains éclairages et encore plutôt vaguement. Là où il n'est pas fané, quand il est touché par les rayons du soleil, il me semble voir une silhouette bizarre, provocante et informe, qui rôde derrière le motif superficiel, imbécile et vulgaire ».

L'analyse approfondie du motif permet une lecture de différents plans. La narratrice semble distinguer au

premier plan un motif mal reproduit, objectivement laid et mal exécuté. Mais au second plan, comme caché derrière, elle y distingue une forme, qui pourrait être une invention de son esprit. Cette forme, contrairement au motif superficiel, n'est pas présente partout, et dépend de la luminosité. La personnification se précise de plus en plus, car un semblant de corps, une « silhouette » vient s'ajouter aux yeux et à la tête. Toujours vue comme « bizarre » dans le même registre visuel que le reste du motif.

Les différents plans transforment la dimension du papier-peint : en prenant de la profondeur, celui-ci fait découvrir à la narratrice un autre monde, encore plein de suspense.

• Pages 25 - 26 :

« Je connais quelque peu les principes du dessin et je vois bien que ce motif ne repose sur aucune loi de circularité, d'alternance, de répétition ou de symétrie, ni sur aucun système connu.

Il ne sait que se répéter sur chaque lé.

Vu d'un certain angle, chaque lé est indépendant ; les courbes floues et les arabesques d'une sorte de dessin romantique décadent, atteint de *délirium tremens*, se fondent de haut en bas, de bas en haut, en colonnes d'une agressivité solitaire. Sous un autre angle, elles se rencontrent en diagonale et leurs contours se perdent en grandes vagues étendues, penchées - visions d'horreur - comme des algues enchevêtrées en pleine poursuite.

Tout ce chaos s'étale aussi à l'horizontale - du moins me semble-t-il, et je m'épuise à essayer de distinguer le schéma qui préside à son mouvement. Ils se sont servis d'un de ces motifs comme frise, ce qui ajoute à l'aspect chaotique de l'ensemble.

Au fond de la chambre, le papier-peint est à peu près intact et, quand se calment les lumières obliques, que le soleil couchant l'éclaire directement, je peux très bien imaginer, après tout, qu'il irradie et que ses arabesques multiples vont se ramifier autour d'un centre commun pour se précipiter tête la première dans une folie partagée ».

Le motif l'interpelle car il la renvoie à ses connaissances

en dessin, activité dont elle est privée. Il stimule sa créativité de manière mentale. Le motif est grossier, simplement dupliqué sur chaque pan du papier peint, varie au niveau des angles, comme pour se rattacher les uns aux autres de façon anarchique. De caractère romantique, il est tout ce à quoi la narratrice aspirait avant (rêverie, exaltation, imagination) mais de façon exagérée « décadent » à tel point qu'il la dégoûte.

Delirium tremens est un état confusionnel et délirant auquel les personnes en sevrage d'alcoolisme peuvent être atteintes. Le motif est donc réellement fou" selon la narratrice. Visuellement, cela se traduit par son caractère abusivement aléatoire, hors des codes de compositions graphiques qui tendent à heurter la rétine, tout en attirant l'œil par le sentiment de curiosité qu'il fait naître chez ses observateurs. Le papier-peint jaune immonde joue de plus en plus le jeu de la curiosité morbide : son apparence disgracieuse et désobligeante repousse aux premiers abords mais inspire, à terme, à être étudié plus en profondeur, comme pour en élucider les mystères.

Les algues sont des plantes marines à l'apparence peu ragoûtante et à la viscosité accrue, transformant de délicates arabesques en courbes grossières et disgracieuses. Il existe une algue jaune, l'algue moutarde, qui s'installe dans les espaces humides et aquatiques quand ceux-ci ne sont pas suffisamment entretenus...

Le motif prend de plus en plus vie dans l'esprit de la narratrice car sa composition, à la verticale et à l'horizontale, n'a de cesse de prendre des tournures différentes et d'invoquer la sensation de mouvement. Celle-ci semble dépendre de la luminosité, qui paraît contrôler ses cheminements « ses arabesques vont se ramifier autour d'un centre commun » autrement dit, se démultiplier à l'infini pour ne former qu'un tout, duquel triomphera une « folie partagée ». Le moindre petit composant du motif est personnifié, renvoyant aux maladies dégénératives ou troubles neurologiques affectant les humains. Plus le motif adopte des caractéristiques humaines, plus la narratrice semble halluciner ce qu'elle décrit. Le motif lui renvoie de plus en plus sa propre détresse mentale.

• Page 29 :

« Derrière le motif du premier plan, des formes floues se précisent davantage chaque jour. Il s'agit de toujours la même forme, mais elle se multiplie.

On dirait qu'une femme se penche jusqu'à terre pour aller ramper derrière le dessin. Cela ne me plaît pas du tout. Je me demande... ».

Pour la première fois, la narratrice voit un véritable être humain se cacher derrière le bazar de formes saturant le papier-peint au premier plan. Cet humain est une femme qui rampe, comme pour se faire discrète tout en tentant de s'échapper. Cela désappointe la narratrice. Peut-être pour deux raisons : a-t-elle peur que cette femme parvienne à s'échapper et l'attaque ? Ou jalouse-t-elle la volonté de cette femme à réussir à s'échapper, alors qu'elle est coincée entre quatre murs ?...

La forme se multiplie : peut-être qu'il n'y a pas qu'une femme mais des femmes. Peut-être qu'il s'agit aussi d'une seule et même silhouette à des instants différents, comme si contre son gré, la femme du papier-peint laissait des traces de son passage...

• Page 30 :

« La forme floue derrière le motif paraissait agiter le papier comme si elle voulait le traverser.

Je me suis levée doucement ; je suis allée toucher le papier pour voir s'il bougeait *vraiment* ».

La femme continue de tenter de s'échapper, du moins dans les yeux de la narratrice. À tel point que cette dernière doute de ce qu'elle voit, et de ce mouvement qui l'obsède et qui finit par potentiellement se manifester.

C'est peut-être à ce moment précis que sa curiosité devient obsession. Au-delà de la vue, elle doit rentrer en contact avec le papier, avec les formes qui y vivent, avec cette ou ces femmes qui luttent à l'intérieur. Elle n'est plus spectatrice du motif, elle sent intimement concernée par lui, connectée.

• Pages 33 - 34 :

« À la lumière du jour, semblable motif, avec son manque de continuité, de cohérence, son défi jeté aux lois de l'équilibre, exaspère un esprit normalement constitué.

Rien que la couleur en est hisdeuse, douteuse, exaspérante ; quand au dessin, il est une véritable torture.

Vous croyez l'avoir maîtrisé, mais juste quand vous pensez en avoir fait le tour, voilà qu'il s'inverse et vous laisse ahuri. Il vous gifle, vous assomme, vous écrase - un vrai cauchemar.

À sa surface, le dessin trace une sorte d'arabesque évoquant la forme d'un champignon - imaginez un champignon vénéneux ou, plutôt, une ligne interminable de champignons vénéneux et bourgeonnants proliférant en circonvolutions infinies. Oui, c'est un peu cela - enfin, parfois.

Il y a un détail frappant concernant ce papier-peint que je suis seule, semble-t-il, à discerner : il change avec la lumière.

Quand le soleil se lève et transperce les vitres (je guette toujours le premier rayon qui pénètre, long et droit), le papier vchange avec une telle rapidité que j'en suis ahurie.

C'est pourquoi je ne cesse de le guetter.

Dans l'éclat lunaire - quand elle est haute, la lune éclaire la pièce entière toute la nuit -, le papier devient méconnaissable. La nuit, peu importe l'éclairage, à la lumière du crépuscule, des bougies, de la lampe, et surtout de la lune, on croit voir surgir des barreaux.

Je parle du motif au premier plan. La femme qui se cache derrière se distingue parfaitement.

J'ai mis longtemps à comprendre ce qu'était cette forme floue, en retrait, mais je suis certaine à présent qu'il s'agit d'une femme.

De jour, elle est asservie, tranquille. Je suppose que c'est ce motif qui la tient ainsi séquestrée. Cela me tourmente ».

Après son aspect dérangeant, la narratrice y décèle une violence latente qui se manifeste subrepticement, alors que l'observateur pensait l'avoir étudié dans son entièreté. Le motif semble changer quand on pose un œil nouveau sur lui, ce qui ne manque pas d'alimenter l'impression de folie

qui s'en émane, où la logique échappe à la narratrice, accentuée par son « manque de continuité, de cohérence, son défi jeté aux lois de l'équilibre » . Le motif paraît de plus en plus s'inscrire dans une autre réalité où la composition graphique ne répond pas aux attentes logiquement demandées.

Fidèle à son anamorphose, voilà que naissent de nouveaux éléments tout aussi écœurants et affreux que les précédents : des champignons vénéneux, dont la prolifération en cercle « circonvolutions » soudaine a de quoi étouffer. Son jaune originellement sale devient « hideux », un stade au-dessus du manque d'hygiène : il est repoussant car il repousse les limites de ce que l'œil humain peut supporter voir. Le jaune, malmené par la pluralité de motifs « violents » devient un jaune gore.

L'obsession de la narratrice pour le papier-peint arrive à son paroxysme quand elle avoue qu'elle « ne cesse jamais de le guetter ». Parce que la lumière du soleil au matin le transforme rapidement, et que la nuit, éclairé par la lune, le papier-peint semble se muer en barreaux de prison. On est en droit de se demander si ce que la narratrice voit n'est qu'hallucination, ou illusion, influencée par son enfermement se transformant de plus en plus en séquestration, chose qu'elle semble nier en renflouant ses insécurités pour se donner corps et âme à « l'apprivoisement » du motif.

La femme au second plan est toujours présente, et intrigue de plus en plus la narratrice. Au fur et à mesure qu'elle analyse son état, elle se rend compte que cette dernière est comme elle : le jour, elle reste tranquille, quasiment immobile. Une fois que la narratrice se rend compte que cette femme est « séquestrée », c'est comme si elle réalisait tout à coup sa propre condition. Cette introspection la maintient dans la tourmente pendant des heures la nuit durant, le seul moment où elle est libre d'étudier le motif à sa guise. Le fait qu'elle soit certaine de ce qu'elle (croit) voir indique que derrière la détresse qui lui impose peu à peu sa situation, elle a encore un semblant de lucidité pour analyser sa propre condition et comprendre ce qui lui arrive.

• Pages 37 :

« Le champignon ne cesse de donner de nouvelles pousses, et de nouvelles nuances de jaune le recouvrent.

Il est d'un jaune tellement insolite, ce papier ! Il évoque tout ce que j'ai pu voir de jaune - pas le beau jaune des boutons d'or, mais celui des choses usées, malfaisantes qui inspirent le dégoût ».

Les champignons pouvant être considérés comme des nuisibles, recouvrent de plus en plus le papier et prennent de nouvelles teintes. Ce jaune semble l'amuser un quart de secondes « insolite ». La narratrice reconnaît la singularité de ce jaune, la surprise qu'il lui procure. Toutefois, cette réaction de courte durée laisse place à une mauvaise appréhension de cette teinte en particulier : elle n'a rien d'objectivement attrayante comme les « boutons d'or », mais bien quelque chose de dégoûtant, de désagréable, d'insipide et d'abject. Les choses usées et malfaisantes renvoient certainement à la toxicité des champignons, pouvant causer de sévères troubles gastriques à celui qui les ingère, voire dans le pire des cas, la mort.

• Pages 39-40 :

« Mais à présent, je me suis habituée. La seule chose à laquelle je peux la comparer, c'est la couleur du papier ! C'est une odeur jaune.

Le motif au premier plan bouge vraiment - et ce n'est pas étonnant : la femme qui se cache derrière le secoue !

Parfois, il me semble que plusieurs femmes se dissimulent derrière le motif, et parfois qu'une seule y rampe en rond, à toute allure, et qu'à force de ramper à une telle vitesse le papier en est tout agité de secousses !

Parvenue dans les zones lumineuses, la femme s'arrête, mais dans les régions obscures elle s'agrippe aux barreaux qu'elle secoue avec violence. Et pendant tout ce temps, ce qu'elle voudrait, c'est traverser le papier-peint. Mais personne ne peut échapper à ce motif tant il vous étrangle. C'est pourquoi il possède une multitude de têtes. Car si jamais elle réussissait à s'évader, ce serait pour que le motif l'étrangle et la renverse - voilà la raison de toutes ces têtes aux yeux blancs révoltés ! ».

Comme dit précédemment (aux pages 14-15), le jaune de papier-peint n'est pas un beau jaune, et semble prendre au fur et à mesure différentes nuances : jaune verdâtre, caca d'oie, jaune moutarde, olive, chartreuse... ces nuances peuvent évoquer des fluides humains particulièrement nauséabonds et visuellement hideux comme la bile, le vomî, l'urine, auxquels sont associés des odeurs répugnantes, et qui, pour les deux premiers, doivent normalement rester à l'intérieur du corps.

Les femmes derrière le premier plan sont réellement vivantes, en mouvement constant, parfois en tournant en rond. Leurs déplacements effrénés sortent du cadre en deux dimensions du motif distordu et viennent attaquer la stabilité du papier. Les têtes font de nouveau leur apparition, des têtes « aux yeux blancs révoltés » qui ont à présent un rôle bien défini, celui de sentinelles chargées de la surveillance des femmes, et, au cas où l'une d'entre elles s'échappe, de l'étrangler. En plein jour « zones lumineuses », les femmes se font discrètes, arrêtent leur tentative d'évasion. La nuit, les barreaux visibles au clair de lune sont autant de remparts à leur liberté qu'elles semblent secouer comme pour tenter de les faire céder.

La narratrice est réellement devenue folle, et dans sa folie se dessine l'allégorie de ce que la nouvelle dénonce : les méthodes abusives et privatives concernant la prise en charge de l'état dépressif des femmes par les médecins de l'époque.

• Page 46 :

« Puis, debout sur le plancher, j'ai arraché tout le papier-peint que je pouvais atteindre. Mais il résiste si fort et le motif en éprouve une telle satisfaction ! Toutes ces têtes étranglées, ces yeux exorbités, ces champignons qui bourgeonnent et s'enchevêtrent, hurlent leur dérision ! ».

Son obsession délirante la pousse à altérer profondément le papier-peint, comme pour continuer un travail déjà effectué à son arrivée (le papier était déchiré par endroits). En le déchirant, la narratrice pense sauver tous les êtres qui y sont prisonniers, voire inconsciemment se sauver elle-même. Mais la forteresse que représente le motif

semble ne pas céder facilement à son désir de destruction.

La résistance à laquelle elle fait face alimente son désespoir qui se meut en apitoiement : acceptant son sort, la narratrice sait qu'elle va finir comme ces femmes derrière le premier plan : emprisonnée, condamnée à ramper et à secouer les barreaux, à ne pas être « étranglée » par les têtes. Ce fatalisme semble un temps la libérer d'un certain poids, mais n'a pourtant aucune valeur de résilience, en effet, Elle sombre de plus en plus dans la folie, dans la dérision d'elle-même, et s'emmêle dans les motifs qui semblent l'appeler...

• Page 46 :

« Car dehors, il faut ramper sur le sol inégal, et tout est vert au lieu d'être jaune ».

Prise au piège par le motif (pour elle, enfin à l'abri et sauvée), la narratrice s'enferme dans la chambre au papier-peint jaune : elle est devenue son seul refuge. Elle y est passée du dégoût, de la curiosité puis de l'intérêt à l'obsession et à la folie. Cette chambre deviendra son sanctuaire, où elle vouera un culte au motif et à la couleur du papier-peint. Plus rien d'autre n'a de sens à ses yeux.

Le fait qu'elle emploie de nouveau le verbe « ramper » pour se déplacer (alors que jusque là rien ne l'interdisait de se mettre debout) indique qu'elle accepte cet état de soumission. Le « sol inégal » peut renvoyer au caractère inconnu et potentiellement stressant voire dangereux du monde extérieur (elle redoute de revoir des amis de la famille, de revenir à sa vie d'avant, au foyer), comme une peur de replonger dans sa dépression, ou alors inégal peut être interprété comme l'adjectif décrivant le monde de son époque et notamment les rapports homme-femme inégaux. Le « sol inégal » serait la différence de parcours de vie non-déterminé par des choix personnels, mais bien par une pression sociale à laquelle les hommes participent contre les femmes.

Le papier-peint étant devenu sa cage, la narratrice est très attachée à sa couleur, non dominante dans le monde

extérieur, où le vert de la campagne s'étend à perte de vue.

Le jaune qu'elle a décrit était un jaune malfaisant, toxique, sale, hideux et monstrueux. Il s'oppose au vert de la nature, à son caractère apaisant (qui lui est d'ailleurs prescrit par son mari médecin), mais aussi à l'espoir, notion inhérente au symbolisme du vert.

En conclusion

La narratrice s'enferme dans le motif car il illustre petit à petit toutes ses peurs et confirme ses doutes quant à son alitement forcé. Seule invention de son esprit malade, il est aussi sa seule source de créativité, le moindre détail ne lui ayant pas échappé, comblant son manque de stimulation intellectuelle et de pratique artistique. Le motif était finalement une sorte de thérapie, qui s'est petit à petit muée en torture psychologique, la rendant dépendante, paraissant éprouver pour ce motif personnifié un syndrome de Stockholm. Cela renvoie au début de sa résignation, à l'acceptation de son sort auquel elle ne peut plus rien. Sa volonté de vouloir faire partie du décor tout en le démolissant témoigne de ses contradictions (dont elle parle souvent tout le long de son séjour : le fait de vouloir dire ce qui la dérange mais qu'elle n'y parvienne pas et finisse par pleurer, qu'elle ait envie de revoir des amis de la famille mais qu'au dernier moment, cela l'effraie, etc.) mais aussi de la contre-productivité de cet internement préconisé, imposé par son mari. Elle veut à la fois disparaître ou du moins quitter cette vie qui ne la satisfait plus et dans laquelle elle ne se reconnaît plus, mais aussi se libérer de ces chaînes qui la maintiennent prisonnière de sa condition de femme de la fin du XIX^e siècle aux Etats-Unis. Ce balancement entre deux aspirations crée cette folie et finit par la perdre : son mari parvient à ouvrir la porte, la retrouve rampante dans la chambre saccagée, , puis il s'évanouit. La narratrice est comme lobotomisée, elle est passée de « l'autre côté » : le motif l'a emmenée.

Ressentis personnels

J'avoue avoir été dans un premier temps plus opportuniste qu'autre chose : j'ai réalisé que ce livre, très court qui plus est, parlait de motif et de jaune. Aubaine !

Je savais aussi que le jaune qui y était décrit était un « mauvais » jaune. Cela m'a intrigué car mon travail autour du jaune fait davantage écho à des choses positives rattachées à mon enfance, à des souvenirs, et tout simplement parce que je trouve cette couleur belle.

Après avoir lu la nouvelle et fait des recherches, je sais à présent qu'il existe des jaunes que je ne trouve pas beau, c'est-à-dire pas chaleureux, pas lumineux, qui n'évoquent rien de rassurant ou de reposant (soleil, vacances, bonne cuisine) mais bien des éléments marginaux, bizarres voire repoussants (la boisson chartreuse qui ressemble fortement à de l'urine, le jaune olive qui est pour moi trop vert pour être jaune, et qui présente donc une anomalie, le caca d'oie où tout est dans le nom, se passant d'explication). J'ai eu l'intime conviction que c'étaient ces nuances de jaune qui était racontées dans ce récit. Sachant que le jaune est aussi la couleur la plus clair du cercle chromatique, sa teinte peut être très facilement et rapidement désaturée, en d'autres termes « salie ». C'est une couleur vulnérable, fragile, inconstante... Comme l'héroïne de cette nouvelle. Je ne me revendique pas féministe mais je déplore pourtant le sort qui était réservé (encore aujourd'hui réservé dans certaines régions du monde...) à la femme à certaines époques du passé. Dans cette histoire, racontée à la première personne par une femme à l'identité inconnue, nous suivons de très près ce qu'elle vit, nous sommes transportés dans cette étroite chambre aux murs délabrés et aux papier-peint intrigant.

L'autrice aura réussi à créer la confusion en moi : ses descriptions de ce motif et des jaunes qui le colorent étaient progressives et particulièrement graphiques, mais le caractère insensé, impossible et délirant de l'ensemble ne m'ont pas du tout aidé à les visualiser clairement. Je crois que c'est parce que j'en suis resté au titre d'origine, *The Yellow Wallpaper*. Pour moi tout restait cramponné à ce papier, alors qu'il devient de plus en plus clair que l'évolution saisissante de ce motif pluriel vient de l'esprit chaotique de la narratrice, au fur et à mesure qu'elle perd ses repères. Savoir que tout ceci n'est qu'une simple invention de son imagination rend sa situation encore plus détestable : rien n'est réel, elle ne peut rien prouver aux

autres, elle passera pour la folle qu'elle paraît être aux yeux de son mari et du corps médical en général, elle est perdue d'avance.

La Séquestrée ou Le Papier-peint jaune au regard de ma problématique de séminaire

« Le potentiel fictionnel et narratif de la couleur dans l'ornement » : Ici la couleur jaune dans un ornement non-défini, a priori un imprimé sur un papier-peint. Le jaune est l'élément le plus important de l'identité du motif, lui donnant toute son identité, qui relève avant tout de cette première impression particulière, en l'occurrence négative. Dans ces extraits, le jaune semble même supplanter la composition bordélique et peu explicite du motif. Ce dernier est mouvant, et c'est cette mouvance, souffle de vie, qui nourrit l'histoire par le biais d'une gradation, d'une évolution : le récit s'étoffe petit à petit via l'affinement des caractéristiques visuelles, des actions, des transformations déroutantes, surprenantes, traumatisantes du motif, pour aboutir à l'exaltation d'une certaine folie, soumettant la narratrice en détruisant à petit feu sa santé mentale.