

Le réseau français de la recherche en Mode

Culture[s] de Mode

002

**SAVOIR-FAIRE ET PATRIMOINE DE LA
BRODERIE, ENTRE TRADITION ET INNOVATION**



- + Conserver
et exposer
la broderie
- + Restaurer
la broderie
- + Écrire l'histoire
de la broderie
- + Créer et broder
aujourd'hui



Introduction



Introduction et présentation des auteurs de la revue par Sophie Kurdjian, présidente de Culture[s] de Mode.....4



Coordination éditoriale de la revue :
Sophie Kurdjian, Sylvie Roy, Clara Vecchio et
Alexandra Harwood.....6

01

[Conserver
et Exposer]



Amelie LAVIN, *Broder la violence, écrire la révolte. Autour de quelques broderies et œuvres textiles contemporaines de la collection du Mucem*.....9

Sylvain BESSON, *Regards sur la collection de broderies du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne*.....17

Aleth JOURDAN, *Le boutis ou broderie de Marseille*.....28

Sarah PIETTRE, *Les gilets brodés à la fin du XVIIIe siècle. Entre élégance et extravagance : une étude iconographique des gilets masculins à travers la collection du Palais Galliera*.....36

Shantty TURCK, *Les savoir-faire de la broderie dans les collections du musée de Bretagne*.....42

Sylvie ROY, *La collection documentaire du Palais Galliera autour de la broderie : ouvrages, périodiques et archives du XIXe au début du XXe siècle*.....52

Nathalie GOURSEAU, *La broderie anglaise, à la Belle Époque (1871-1914) à travers les collections des catalogues commerciaux des Grands Magasins du Louvre et du Bon Marché, conservés au Palais Galliera*.....66

Steeve GALLIZIA, *Broderie et brevets d'invention au XIXe siècle*.....83

02

[Restaurer]

Antoinette VILLA, *Retour d'expérience sur la restauration des broderies dans le patrimoine vestimentaire*.....85



03

[Écrire l'histoire]

Nadia ALBERTINI, *Rébé et la laminette collée*.....95

Astrid CASTRES, *Dans l'atelier d'un brodeur parisien du XVIe siècle*.....105

Clara VECCHIO, *La transmission du métier à travers l'observation et la représentation visuelle. La broderie et le brodeur dans l'Encyclopédie et le Recueil de planches de Diderot et D'Alembert*.....114

04

[Créer et broder]



Flory BRISSET, *Je brode donc je vis*.....125

Aurélié LANOISELÉE, *Envisager la broderie comme un vecteur d'enchantement*.....133

Marie BERTHOULOUX, *Faire avouer à la matière, tout ce qu'elle a à nous dire*.....138

Solenne JOLIVET, *Les états du fil*.....145

Intro

duction

En 2022, Culture[s] de Mode, soutenu par le Bureau des industries créatives au sein du ministère de la Culture, lançait sa revue en ligne pour donner un prolongement pérenne aux différents outils numériques (cartographies, bibliographies, podcasts...) publiés sur son site internet et aux discussions menées durant les rencontres organisées par le réseau.

Après un [premier numéro](#) consacré aux conséquences de la crise sanitaire sur la création, l'exposition, la communication et l'enseignement de la mode, Culture[s] de Mode a décidé de mettre au cœur de ses nouveaux numéros un savoir-faire particulier, appréhendé du point de vue du patrimoine (comment ce savoir-faire est conservé, exposé, restauré...) et de la création (comment ce savoir-faire est pensé et fabriqué aujourd'hui). Déjà mis en avant sur ses deux cartes interactives – celle des [musées](#) et celle des [métiers d'art](#) de la mode – ce savoir-faire est ici présenté, analysé, exploré par différents professionnels (conservateurs de musées, chercheurs, designers, artisans, documentalistes, professeurs...). À l'image du réseau, donnant la parole à une grande diversité d'acteurs, la revue de Culture[s] de Mode se veut ainsi interdisciplinaire. Elle entend aussi valoriser les lauréats du Prix lancé par le ministère de la Culture en accordant une place particulière aux artisans maîtres d'art.

Ce numéro étudie la richesse historique et contemporaine du savoir-faire de la broderie. Comme patrimoine, la richesse historique de la broderie est explorée à travers les objets conservés, restaurés et exposés dans les musées de France. Comme acte de création, la broderie contemporaine est analysée et décortiquée par ses acteurs.

Les articles d'[Aleth Jourdan](#), de [Shantty Turck](#) et de [Sylvain Besson](#) portant sur les collections muséales permettent d'appréhender d'une manière inédite les particularités régionales de la broderie dans les régions d'Auvergne-Rhône-Alpes, de Bretagne ou encore de PACA. L'article de [Sarah Piettre](#) appréhende quant-à-lui l'histoire des techniques se cachant derrière les gilets brodés masculins conservés au sein du Palais Galliera tandis que celui d'[Amelie Lavin](#) du MUCEM croise la question technique et sociale de la broderie envisagée comme moyen d'expression. Celui de [Steeve Gallizia](#) offre une plongée inédite dans les archives de l'Institut national de la propriété industrielle tandis que celui d'[Antoinette Villa](#) aborde les enjeux de la restauration de pièces de broderie. Les textes de [Nathalie Gourseau](#) et de [Sylvie Roy](#) font un état des lieux des sources documentaires permettant d'étudier l'histoire et le patrimoine de la broderie. Enfin, les articles d'[Astrid Castres](#), de [Nadia Albertini](#) et de [Clara Vecchio](#) offrent trois études passionnantes de l'histoire et des archives de la broderie du XVIe au XXe siècle.

Si la broderie constitue une part importante du patrimoine des musées étudiés, renvoyant à l'histoire des techniques, des territoires et des groupes sociaux, elle est plus que jamais, aujourd'hui, au cœur d'expérimentations artistiques innovantes. [Flory Brisset](#), lauréate de l'Appel à projets Mode et métiers d'art de la mode du ministère de la Culture, [Solenne Jolivet](#), [Aurélie Lanoiselée](#) et [Marie Berthouloux](#) reviennent sur leur vocation, leur métier et leur attachement à technique de la broderie.

Bonne lecture !

Sophie Kurkdjian



Coordination éditoriale de la revue


Édition scientifique :

Sophie KURKDJIAN, Sylvie ROY et Clara VECCHIO

Édition :

Alexandra HARWOOD

La publication de ce numéro a été rendue possible grâce au soutien scientifique et financier du Bureau des Industries Créatives au sein du Ministère de la culture.



[Conserver & expo]

[CONSERVER ET EXPOSER]

Broder la violence, écrire la révolte. Autour de quelques broderies et œuvres textiles contemporaines de la collection du Mucem.

— par Amélie Lavin

Conservatrice en chef du patrimoine

Responsable du pôle Corps, apparences, sexualités au Mucem

La collection de pièces ou d'échantillons brodés du Mucem est considérable, constituée de plusieurs milliers d'items. Parmi eux, un certain nombre appartient à des vestiaires masculins, ou a été brodé par des hommes, mais cela reste minoritaire au regard de toutes les autres broderies qui ont partie liée à une histoire populaire des femmes depuis le XIXe siècle. La collection de marquoirs et d'abécédaires du Mucem, qui compte quelques morceaux intéressants, témoigne de cette histoire d'une condition féminine, qui se forge et s'écrit, en Europe occidentale, à travers l'aiguille, l'épingle et les travaux aux points de croix des jeunes filles.¹ On sait, depuis les travaux fondateurs d'Yvonne Verdier puis de Rozsika Parker le rôle double et contradictoire joué par les « travaux d'aiguilles » dans les destins de femmes, à la fois outils d'apprentissage des rôles traditionnels dévolus aux femmes et espace d'émancipation.² Bien connues, ces typologies d'objets n'en demeurent pas moins intéressantes pour qui cherche à relire et à replacer leur histoire et leurs formes dans une perspective féministe. Il m'a semblé alors utile, pour poursuivre les travaux déjà menés sur les « ouvrages de dames » du Mucem, de me pencher sur quelques pièces brodées provenant de Serbie, acquises dans le cadre d'une enquête-collecte menée entre 2005 et 2008 par la mission de préfiguration du Mucem, sur la construction du genre à travers les rituels de mariage en Europe et en Méditerranée.

En 2005, dans le cadre de cette campagne, l'anthropologue Dejan Dimitrijevic s'intéresse à un mariage traditionnel serbe pour lequel il réalise des entretiens, mais aussi filme, photographie et collecte un certain nombre d'objets destinés à rejoindre les collections du Mucem. En parallèle, il repère quelques objets qui lui paraissent complémentaires de ce dont sa collecte vient témoigner en matière de rapport entre hommes et femmes dans la société contemporaine serbe. Parmi ces objets, quatre panneaux de coton blanc brodés, qu'il fait acheter par la mission de préfiguration du Mucem et qui entrent dans la collection en 2006. Ces panneaux sont des « *kuvarice* », éléments de décoration traditionnelle des espaces domestiques de l'ancienne Yougoslavie, depuis le tournant des XIXe-XXe siècles, grands morceaux de coton blanc sur lesquels sont brodés au fil de coton des dictons ou des « conseils » destinés aux femmes, illustrés par une iconographie venant signifier et appuyer le message

textuel. Brodés par des femmes – souvent à l'intérieur même de la famille, mais aussi par des brodeuses professionnelles – ces « conseils » servaient à protéger les murs de la maison, notamment dans la cuisine, mais aussi à décorer tout le foyer, de l'espace social des repas à celui, intime, de la chambre ou de la salle de bain. Utilitaires et décoratifs, ils avaient aussi, et surtout, vocation à apprendre aux jeunes femmes les obligations qui étaient les leurs dans un cadre domestique, et, au fond, dans l'espace privé comme public : celui d'être de bonnes jeunes filles, de bonnes épouses, de bonnes mères, dans une société très marquée par des rapports de pouvoir et de domination entre hommes et femmes.

***Les « travaux d'aiguilles »
[...] à la fois outils
d'apprentissage des rôles
traditionnels dévolus
aux femmes et espace
d'émancipation.***



FIG. 1. PANNEAU BRODÉ DIT "kuvarica" (47,7x71cm), TOILE DE COTON BRODÉE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 2. PANNEAU BRODÉ DIT "kuvarica" (72,9x78,4cm), TOILE DE COTON BRODÉE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 3. PANNEAU BRODÉ DIT "kuvarica" (41,3x71,5cm), TOILE DE COTON BRODÉE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 4. PANNEAU BRODÉ DIT "kuvarica" (46,5x69,2cm), TOILE DE COTON BRODÉE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM

Les quatre panneaux de « kuvarice » achetés pour la collection du Mucem ne sont pas anciens, ils ont été réalisés par une brodeuse professionnelle de Petrovac na Mlavi, ville de naissance de la mariée, en 2006, année de leur acquisition. Ils sont de ce fait particulièrement intéressants car, tout à fait représentatifs des types, des fonctions et usages des « kuvarice » traditionnelles, ils témoignent de la persistance contemporaine d'icônographies anciennes et de schémas patriarcaux qui pourraient sembler d'un autre âge. Tous brodés sur coton blanc au point de tige, en rose-rouge ou en bleu, ils sont de taille moyenne, environ 70 cm de long sur 40 cm de hauteur. Sur le premier panneau est brodée au fil de coton, dans un rose tirant sur le rouge, une scène représentant un jeune paysan et une jeune paysanne, en costumes traditionnels, un bâton à la main, adossés à une barrière. Sous une arcade ornée de fleurs et de motifs décoratifs géométriques, les deux jeunes gens semblent mener une conversation, à bonne distance l'un de l'autre. Le texte, brodé en rouge en cyrillique sous l'image, peut-être traduit ainsi en français « *Je ne sais pas, Jovo, ce que dira ma mère* ». Scène amoureuse d'une grande pudeur, le panneau rappelle qu'un mariage ne pouvait se faire qu'avec le consentement des parents ; il dit aussi, par l'attitude corporelle des deux jeunes gens, que la morale interdisait le rapprochement des corps, donc toute sexualité, avant le mariage. Le second panneau, brodé de fil bleu, montre un intérieur de cuisine, et une jeune femme devant un fourneau, un couteau à la main gauche, l'air renfrogné ou inquiet. De la main droite, elle tient un animal ou un aliment d'une manière un peu maladroite. Le texte, brodé au-dessus de la scène, dit, cette fois : « *je suis encore une jeune cuisinière, c'est pourquoi je ne sais pas ce que je vais cuisiner maintenant* ». Il vient conforter ce sentiment de corps mal à l'aise, emprunté, que nous laisse celui de la jeune femme. Toute

la scène est entourée de branches de pommier en fleurs et fruits, à usage décoratif, qui donnent à l'ensemble un air léger et rappellent la fonction décorative de ces tissus brodés. Cet apprentissage domestique, dont témoigne ce panneau, est peut-être plus pervers qu'il ne paraît au premier abord : réduite à sa condition d'apprentie cuisinière, la jeune femme semble peu à sa place dans l'espace de sa cuisine. Elle aura, semble nous dire la « kuvarice », à domestiquer ce malaise et à déployer à l'intérieur de ce territoire-là toute son aisance et tous ses talents pour devenir une bonne cuisinière, si elle veut être une bonne épouse. C'est, en substance, le message qu'on peut décrypter ici. Sur le troisième panneau est brodé en rouge le dicton suivant : « *Qui se lave donne un dinar, pour le beau-père c'est gratuit car il a dépensé pour une demande en mariage* ». Le texte est réparti sur toute la surface du coton, venant encadrer la broderie d'un broc à eau entouré de motifs géométriques.

C'est désormais la dimension d'échange monétaire propre au mariage qui est évoquée ici, dimension traditionnelle, mais toujours en vigueur dans de nombreuses familles, dont celles étudiées par Dejan Dimitrijevic. La « kuvarice » vient rappeler à tous et toutes que le mariage est d'abord un échange de biens, et la femme, une monnaie d'échange. Reste, enfin, le quatrième et dernier panneau, lui aussi brodé de fil rouge. Il se distingue par son ironie, plutôt absente des trois autres, ironie qui s'exerce à l'encontre du personnage féminin : deux figures, l'une masculine, l'autre féminine, sont dans la cuisine. La femme, assise, indolente, se regarde dans un miroir, concentrée sur elle-même. L'homme, aux fourneaux, cuisine, usant d'un geste un peu exagéré pour assaisonner son plat, geste qui souligne peut-être son incompétence à cette tâche. Le texte brodé délivre le « conseil » suivant : « *femme qui trop se mire ne prend pas soin de sa maison* ». Plus que d'un conseil, il s'agit davantage d'un contrepoint, repoussoir pour servir de modèle et déterminer, par la négative, le comportement fautif à ne pas reproduire : les femmes, considérées comme naturellement trop coquettes, auraient à corriger cette pente naturelle pour être épousées, aimées, et jouer la partition qui leur incombe, celles de l'ange du foyer qui « prend soin de sa maison », occupée aux fourneaux en lieu et place de la figure masculine.

CES PANNEAUX, BIEN QUE CONTEMPORAINS, INCARNAIENT, AU MOMENT DE LEUR ACHAT, UNE MORALE ET UN CODE DE BONNE CONDUITE SEMBLANT APPARTENIR AU PASSÉ ET CEPENDANT TOUJOURS VIVACES DANS DE NOMBREUSES FRANGES DE LA SOCIÉTÉ SERBE. SI LES « KUVARICE » SONT AUJOURD'HUI DAVANTAGE DES OBJETS « VINTAGE » OU LIÉS À UNE FORME DE FOLKLORE TOURISTIQUE, ELLES SONT ENCORE PRÉSENTES DANS CERTAINES MAISONS, ET FONT PARTIE, TOUJOURS, DES OBJETS STRUCTURANTS DU PATRIMOINE DOMESTIQUE DE L'ESPACE DE L'EX-YOUGOSLAVIE. EN TANT QUE TELLES, ELLES TÉMOIGNENT DE LA PERSISTANCE DES SCHÉMAS MISOGYNES ET PATRIARCAUX QUI ORGANISENT EN PROFONDEUR LES SOCIÉTÉS OCCIDENTALES, ICI, EN L'OCCURRENCE, UNE SOCIÉTÉ SERBE OÙ LES FEMMES ONT ENCORE UNE PLACE SOCIALE FORTEMENT DÉTERMINÉE PAR LE MARIAGE ET SUBISSENT



FIG. 5. Udaj se! [MARIE TOI!] (122x136cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 6. Zena muza nosi na licu muz zenu na kosulji! [LA FEMME PORTE SON MARI SUR LE VISAGE, LE MARI SA FEMME SUR LA CHEMISE!] (99x144cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 7. Budi pametna! [SOIS INTELLIGENTE!] (70x80cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 8. Cuti... niko te ništa ne pita [TAIS-TOI... PERSONNE NE TE DEMANDE RIEN] (60x100cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 9. Ko nije tučen nije ni naučen [QUI N'EST PAS BATTU N'APPREND RIEN] (100x145cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 10. Ne budi svakom loncu poklopac [NE RÉPOND PAS À TOUT LE MONDE] (56x73cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM



FIG. 12. Radaj! [ENFANTE!] (65x157cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM

FIG. 11. Ne stoji kuća na zemlji već na ženi! [LA MAISON NE REPOSE PAS SUR LA TERRE MAIS SUR LA FEMME!] (72x140cm), SANDRA DUKIC, ŒUVRE TEXTILE, 2006. | MUCEM, MARSEILLE. © MUCEM

Ces « *kuvarice* » d'hier et d'aujourd'hui font l'objet de réinterprétations contemporaines par des artistes, qui viennent mettre en pleine lumière la dimension violemment oppressive à l'encontre des femmes dont ces broderies, sous leurs dehors de charmants témoignages, sont l'expression. En 2007, dans le cadre de la même campagne d'enquête-collecte *Mariage et construction du genre en Europe et Méditerranée*, Dejan Dimitrijevic propose au Mucem d'acheter huit œuvres textiles de l'artiste serbo-bosniaque Sandra Dukic, les huit formant une série titrée *Les conseils* en référence explicite aux traditionnelles « *kuvarice* ». Née en 1980 à Rijeka, Sandra Dukic vient d'une famille serbe de Croatie. Ses huit panneaux font peu usage de la broderie mais ils nous intéressent ici car ils sont étroitement liés à la tradition des broderies « *kuvarice* », dont ils constituent, en quelque sorte, la caricature, voire l'expression traumatique. Tous sont l'expression d'une condition féminine serbe malmenée, maltraitée, jusqu'à un stade extrême : « *Udaj se ! Marie-toi !* », s'exclame en lettres noires peintes le tout premier des panneaux de tissus réalisés par l'artiste. L'injonction accompagne une image composée en morceaux de tissus de récupération cousus et collés, pour figurer une jeune femme dans un décor de prairie.

Un arbre en fleurs roses, un ciel bleu clair, une prairie verte, une pomme, tout pourrait concourir à une image idyllique de bonheur marital, si ce n'est que la future mariée arbore un œil au beurre noir et est prête à se pendre avec un fil à linges, enroulé autour de son cou. Avec brutalité et finesse à la fois, l'artiste transmet sa vision de générations de femmes abîmées, voire détruites, par la dureté des mariages arrangés, la violence conjugale, l'injonction à la maternité et à une forme d'oubli de soi. Parlant du panneau *Marie-toi !*, premier de la série, Sandra Dukic explique qu'il est intimement noué avec son histoire personnelle et celle des femmes de sa famille. Une vieille nappe de famille, usée, lui sert de fond, et elle utilisera ensuite le même matériau pour les sept autres panneaux de la série *Les Conseils* : « *c'était important pour moi d'utiliser un tissu personnel, avec lequel j'ai une histoire imprégnée de mon histoire et de l'histoire des femmes de la famille* ». L'artiste évoquait aussi, comme déclencheur, une incompréhension devant l'absence de solidarité féminine qu'elle observait alors, dans les années 2000, parmi les femmes de son entourage :

« Pourquoi ce sont précisément les femmes qui donnent ces conseils aux femmes ? Il s'agit aussi d'une expérience personnelle : pourquoi les femmes qui avaient une vie maritale malheureuse me donnaient ces conseils. Cela me fascinait... comment ces femmes pouvaient ne rien apprendre de leurs propres erreurs ? Elles ne te disent pas de t'épanouir en tant que femme, mais de te marier avant 25 ans. Avoir des enfants à 30 ? Cela est totalement anormal ! Ma mère, ma grand-mère, les mères de mes amies répètent cela en permanence. C'est de tout cela qu'est né le besoin de réaliser ce travail. J'étais en colère. »

SANDRA DUKIC

Cette colère renvoie à une stupéfaction pour les « conseils » relayés par la tradition orale évoquée par Sandra Dukic comme pour les « *kuvarice* », ce sont les femmes elles-mêmes qui se font relai de l'oppression de leurs filles, de leurs sœurs, de leurs amies. Injonctions brodées pour les femmes par des femmes. Les « *kuvarice* » sont les témoins d'une impossible sororité que l'artiste cherche à venir provoquer. Le second conseil, *Radaj !*, qui se traduit par « *Enfante !* », est peint en noir sur un tissu vert. Le collage textile figure une femme donnant naissance à la chaîne, une femme, pour reprendre les mots mêmes de l'artiste, « *machine à enfanter* ». L'efficacité visuelle de l'œuvre, comme pour la précédente, est immédiate, puissante et vient donner forme de manière abrupte à la brutalité ressentie et vécue par l'artiste, qu'elle érige ici à la fois en témoignage d'une histoire intime (familiale) et culturelle (liée au territoire de l'ex Yougoslavie), mais qui vaut aussi comme expérience universelle d'une violence systémique faite aux femmes à travers le monde et depuis des siècles.

Ainsi, à travers ce jeu de renvois entre les « *kuvarice* » traditionnelles et les relectures ouvertes par Sandra Dukic, c'est une histoire à la fois située et globalisée, tissée dans un temps long, qui s'écrit. Et l'artiste adopte une posture radicale. Les conseils qu'elle détourne ou parodie sont cruels voire criminels, disent et figurent la domination, la violence domestique : « *La maison ne repose pas sur la terre, mais sur la femme* » ; « *tais-toi, personne ne te demande rien* » ; « *qui n'est pas battue n'apprend rien* » ; « *sois intelligente* » ; « *ne réponds pas à tout le monde* ». Bien qu'utilisant par ailleurs la broderie dans sa pratique artistique, Sandra Dukic use peu, pour cette série, du geste brodé, sans doute parce qu'au fond, la broderie y est implicite, tant la référence aux « *kuvarice* » est évidente. Mêmes allers-retours entre texte et image, mêmes phrases ou adresses injonctives, mêmes objets : maison, fleurs, fourneaux, casseroles, broc à eau, les effets de miroirs sont simples, directs. Et derrière les motifs du foyer, la violence, insupportable : celle faite aux femmes mais aussi aux enfants, représentée avec une grande économie de

moyens dans le panneau *Qui n'est pas battu n'apprend rien*, où un collage de tissu coloré de bleu « fabrique » l'œil au beurre noir, marque des coups qu'on imagine portés par celui qui est absent de l'image, le père, le mari. Deux panneaux méritent d'être observés en détail : dans l'un des deux, un homme et une femme, comme sur une photographie de famille, sont représentés dans un cadre de tissu bordé de dentelle blanche. La femme est blessée à l'œil, là aussi. Elle porte un petit col de broderie (véritablement brodé, puisque tout le panneau est un assemblage textile) lui, une chemise. Le texte, peint en noir, édicte le message suivant : « *la femme porte son mari sur son visage, le mari porte sa femme sur sa chemise* ». Décrypté, le dicton qui semble sibyllin à la première lecture dit en réalité la banalité glaçante de la femme battue, qui porte les coups et marques de son mari au visage, mari vêtu, lui, de la chemise confectionnée par les bons soins de son épouse. Dans l'autre panneau, un visage de femme, encadré de broderie, orne ce qui ressemble à une tombe, garnie de fleurs. « *Tais-toi, personne ne te demande rien* », clame le « conseil » imaginé par Sandra Dukic. La figure féminine y est en effet réduite au silence, définitivement, conclusion logique d'une série d'œuvres gouvernées par la violence conjugale et familiale érigée en système éducatif. De décor quotidien chargé d'instruire et de « guider » les jeunes femmes depuis le XIXe siècle, les « *kuvarice* » sont revisités ici par Dukic en symboles d'une société féminicide.

Sandra Dukic n'est pas la seule à revisiter et déconstruire la tradition des « *kuvarice* ». Le collectif d'artistes-architectes serbes Skart, fondé à Belgrade en 1990, a initié au début des années 2000 un projet de performances collaboratives intitulées *Telles Quelles*. Les nouvelles broderies pour lesquelles ils invitent des femmes ayant une pratique amateur ou professionnelle de la broderie traditionnelle à réinventer de nouvelles formes de « *kuvarice* », engagées philosophiquement, socialement, politiquement.⁴

Ces nouvelles broderies prennent tantôt des formes poétiques, tantôt celles de manifestes féministes, écologistes, souvent teintées d'humour. Ce n'est pas le lieu, ici, pour regarder plus précisément ces productions, mais il est intéressant de constater qu'un mouvement contemporain de réappropriation de ces objets du (patrimoine) matrimoine serbe est à l'œuvre depuis près de 15 ans. Mouvement qui témoigne à la fois de l'importance de cet héritage matrimonial dans la culture serbo-bosniaque, mais, aussi, de la nécessité qui s'impose aujourd'hui de mettre à jour les refoulés puissants qui agitent en souterrain cette société, comme tant d'autres avec elle. Tant d'autres, même celles qui se croient plus justes, plus « déconstruites ».

En France, en 1974, l'artiste Annette Messenger commence à produire sa *Collection de proverbes*, proverbes misogynes qu'elle a collectés, entendus, lus, et qu'elle brode au point de tige au fil noir, bleu, vert ou rouge sur des mouchoirs de coton blanc. Les textes sont d'une grande violence, elle les brode avec espièglerie, utilisant ainsi l'aiguille pour piquer exactement là où cela fait mal : « *Chez les femmes, les dents de sagesse poussent après la mort* », « *les femmes et les melons, il est difficile de reconnaître les bons* », « *femmes et brebis doivent être rentrées avant la nuit* », etc... On peine, aujourd'hui, à relire ces proverbes sans frémir, et l'on se dit que ces broderies n'ont, malheureusement et heureusement, rien perdu ni de leur actualité ni de leur force subversive. Plus frontales, mais tout aussi puissantes, les œuvres de Sandra Dukic sont les petites sœurs des mouchoirs brodés d'Annette Messenger. Une sororité se tisse ici, au-delà des frontières et des générations, pour dire la violence, et écrire la révolte. C'est ainsi rejoindre la cohorte des artistes qui, depuis les années 1970, se sont emparées de la broderie et d'autres pratiques textiles pour « *retourner l'espace domestique en un territoire critique et subversif* ».⁵

¹ Voir le catalogue d'exposition, *Point de croix. Au bonheur des filles*, Éditions de la RMN, Paris, 2001 ; Anne MONJARET, « De l'épingle à l'aiguille », *L'Homme* n°173, Paris, 2005, 119-147.

² Yvonne VERDIER, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Éditions Gallimard, Paris, 1979 ; Rozsika PARKER, *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of feminine*, Éditions The Women's Press, Londres, 1984 (rééd. 2019, Éditions Bloomsbury Visual Arts).

³ Citation extraite d'un entretien mené par Dejan Dimitrijevic avec Sandra Dukic en 2007.

⁴ Un ensemble de ces broderies a été acquis par le Frac Poitou Charentes en 2018.

⁵ Julie CRENN, « Au fil et à l'aiguille. Petite histoire de la broderie contemporaine », *Broderie, point de départ*, cat. expo, La Manufacture, Roubaix, 2020. Voir également sa thèse de doctorat consacrée à la dimension politique des pratiques artistiques textiles contemporaines : Julie CRENN, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, thèse de doctorat en art et histoire de l'art présentée sous la direction de Bernard Lafargue, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

[CONSERVER ET EXPOSER]

Regards sur la collection de broderies du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne.

— par Sylvain Besson

Chargé des collections textiles au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne

La broderie peut se définir comme une technique d'ornementation qui consiste à ajouter sur un tissu un décor à plat ou en relief. On peut distinguer la broderie manuelle effectuée à l'aiguille ou au crochet, et la broderie mécanique, réalisée grâce à des machines ou métiers industriels.

À côté des collections de rubans et de soieries, le musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne conserve un important ensemble d'ouvrages textiles brodés puisque près de 450 objets utilisant cette technique sont répertoriés dans les fonds.

Il s'agit ici de se demander pourquoi et comment ces collections de broderies se sont développées au sein des collections textiles municipales, en retraçant les principales acquisitions et les motivations qui ont présidé à leur entrée au musée, lorsque ces informations sont disponibles.

Des broderies pour servir de source d'inspiration au sein des collections municipales ?

La majeure partie des fonds est entrée avant 1945 et a fait l'objet d'un inventaire rétrospectif pour les acquisitions antérieures au 1er mai 1944. Cette minute d'inventaire rétrospectif est un petit classeur répertoriant les collections avec un T majuscule, une lettre minuscule et un numéro. Elle concerne la section des tissus et des métiers à tisser du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne. Quatre grands fonds sont identifiables, en lien pour tout ou partie, avec la broderie dont la provenance d'acquisition est plus ou moins détaillée.

1/ Les tissus conservés sur planches cartonnées

La collection de textiles conservés sur planches en cartons comprend des échantillons de soieries de différentes époques et un ensemble de fragments de gilets pour hommes agrafés sur carton. Ce fonds de 164 pièces est inventorié dans la série dite « des Te » avec comme descriptif : « *tissus anciens (XVIIe au début XIXe siècles.) Collection d'échantillons montés sur cartons de format 80x60cm* ».

Au sein de cet ensemble, on trouve quelques pièces brodées inventoriées du Te 139 au Te 156¹. Il s'agit de fragments de gilets pour homme, de moitiés de gilets, de basques de poches de gilets, de bordures de gilets, de tissus de gilets, de tissus de gilet avec basques de poches et bordures non découpées, de fragments de tissus de vêtements, de fragments d'étole ou de manipule et de pièces d'ameublement. Quelques pièces semblent être de la main du célèbre dessinateur de fabrique lyonnais Jean-François Bony (1754-1825) comme le laisse supposer une mention manuscrite sur une étiquette fixée à un échantillon².

Cet ensemble comprend ainsi 20 pièces textiles brodées : des échantillons de vêtements masculins et féminins de style Louis XVI, des fragments d'ornements liturgiques du début du XIXe siècle, des chinoiserries occidentales et un tissu d'ameublement brodé de Chine du XIXe siècle. La provenance de ces pièces n'est malheureusement pas documentée.



FIG. 1. PLANCHE EN CARTON AVEC FRAGMENTS DE GILETS POUR HOMMES BRODÉS DE STYLE LOUIS XVI, FRANCE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.68.151 À 95.68.156 © H. GENOUILHAC



FIG. 2. VUE DE DÉTAIL D'UN FRAGMENT DE VÊTEMENT AVEC DÉCOR DE COQUILLAGES ET CORAIL DE STYLE LOUIS XVI BRODÉ AUX FILS D'OR, FRANCE, DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.73.14 © H. GENOUILHAC



FIG. 3. VUE DE DÉTAIL D'UN FRAGMENT DE TISSU AVEC DÉCOR ORIENTAL BRODÉ, CIRCA XVIIIÈ-XIXÈ SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.73.36 © H. GENOUILHAC



FIG. 4. RUBAN BROCHÉ PATRON 26243, STARON PIERRE ET FILS, SAINT-ÉTIENNE, CIRCA 1910-1920. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2000.36.32 © H. GENOUILHAC



FIG. 5. VUE DE DÉTAIL D'UN FRAGMENT DE TISSU BRODÉ AVEC MOTIFS DE CHARDONS, CIRCA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE - 1ER QUART XIXÈ SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.73.92 © H. GENOUILHAC



FIG. 6. RUBAN BROCHÉ, DÉCOUSUS ET DESCOT, SAINT-ÉTIENNE, 1878. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.71.72 © STUDIO CATERIN

2/ La collection de tissus Maze-Sencier

Cet ensemble de 172 pièces est inventorié dans la série des Ti avec pour descriptif « *Collection de tissus Maze-Sencier. Echantillons brodés et divers, encadrés sous verre* ». Cet ensemble a été offert au musée par Alphonse Maze-Sencier (1831-1892), nommé par le conseil municipal de Saint-Étienne « *inspecteur de la bibliothèque, des musées et des monuments publics de Saint-Étienne* » lors de la séance du 30 décembre 1863.³ Il quitte le musée le 30 mars 1866.⁴ Il est l'auteur de plusieurs ouvrages pour les collectionneurs d'arts décoratifs.

Au sein de cet ensemble, on retrouve de nombreuses pièces brodées. On peut y noter un remarquable ensemble d'échantillons pour vêtements brodés avec des fils d'or de style Louis XVI et Empire.⁵ La broderie à la chenille, aux perles de verres ou aux paillettes sont également représentées dans les styles Louis XVI et Empire.⁶ Deux pièces se composent d'un support en satin garni d'une application de tissu sergé serti d'une broderie avec un cordonnet.⁷ On y trouve également une pièce brodée chinoise, probablement pour l'exportation du XVIIIe ou XIXe siècle,⁸ ainsi que deux pièces brodées avec des décors orientaux.⁹ Des pièces brodées plus petites avec des motifs végétaux et floraux de tailles variables complètent l'ensemble.

3/ La collection de tissus brodés divers

La collection de « *tissus brodés divers* » est inventoriée dans la série des Tj et comprend 44 pièces textiles finies¹⁰. Au sein de cet ensemble hétéroclite, on peut souligner la présence de tissus d'ameublement chinois des XVIIIe et XIXe siècle, de tapis japonais du XIXe siècle, d'une chasuble et d'une pâle, ainsi que des sujets brodés représentant la Sainte-Famille ou l'Assomption.

4/ Les dessins pour broderies

LES 17 DESSINS POUR BRODERIE ATTRIBUÉS À JEAN-FRANÇOIS BONY SONT INVENTORIÉS DANS LA SÉRIE DES TC. ILS ONT ÉTÉ LÉGUÉS PAR ANTOINE DESJOYAUX AU MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE. LE LEGS EST APPROUVÉ PAR LE CONSEIL MUNICIPAL LE 22 FÉVRIER 1895¹¹ : IL S'AGIT « *DE GOUACHES SUR PAPIER HUILÉ* » MONTÉ SUR UN PAPIER NOIR, LUI-MÊME COLLÉ SUR UN PAPIER BLANC. CES PIÈCES DE STYLE LOUIS XVI SONT ORNÉES DE MOTIFS FLORAUX ET VÉGÉTAUX.



FIG. 7. DESSINS POUR BRODERIE, JEAN-FRANÇOIS BONY, CIRCA DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE - 1ER QUART XIXE SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 95.69.14 À 95.69.17
© H. GENOUILHAC

Ces ouvrages brodés prennent place au cœur des collections textiles du musée de fabrique qui se développent au cours du XIXe siècle. En 1897, la section du musée consacrée à la rubanerie comprend alors des modèles réduits et des organes de métiers témoignant des perfectionnements de l'industrie rubanière, des tableaux tissés du XIXe siècle, des étoffes brodées du XVIIIe siècle, des soieries et rubans contemporains, quelques pièces de soieries chinoises et japonaises ainsi que des travaux d'études des élèves des Gobelins¹².

La bibliothèque technique, attenante au musée, conserve quant à elle les registres d'échantillons mis à la disposition des ouvriers. Les broderies du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, ouvrages d'ornementation sur un tissu, sont des objets d'études à la disposition des ouvriers d'art et des dessinateurs de fabrique pour parfaire leur formation technique et artistique.

Le travail de broderie est beaucoup plus « libre » dans le placement des fils que ne l'est le tissage des fils de trame et de chaîne sur le métier mécanique et ne peut être imité en l'état. En effet, le motif de broderie nécessite une adaptation par les dessinateurs de fabrique et les metteurs en carte pour pouvoir être employé en tissage. L'attention sur cette catégorie de produits brodés est sans doute à rapprocher de la spécialisation de Saint-Étienne dans la production de rubans haute nouveauté. Les collections de broderies offrent alors un large répertoire de motifs textiles pouvant être réinterprétés par la rubanerie au service de la mode. Les collections extra-européennes et orientales sont une source d'inspiration pour une industrie rubanière qui exporte ses productions vers l'Asie. L'objectif des acquisitions de broderies menées par les conservateurs de l'époque, que ce soit le don Maze-Sencier ou le legs Desjoyaux, est bien d'éveiller les ouvriers rubaniers au bon goût des textiles anciens de luxe et de mettre à la disposition des dessinateurs de fabrique un panel de motifs textiles interprétables par l'industrie rubanière.

Les brodeurs Grangier : la mécanisation d'un procédé de broderie sur ruban

Le musée d'Art et d'Industrie conserve un ensemble de registres d'échantillons confectionnés par les conservateurs de l'époque où les échantillons de rubans sont classés par typologie technique et stylistique. Deux registres se distinguent au sein de cet ensemble et concernent le système de broderie mis au point par la maison Grangier. Les deux registres portent sur leur tranche des étiquettes collées avec la mention manuscrite à l'encre « *Brodeurs Grangier* ». ¹³ À l'intérieur du premier registre, les conservateurs ont écrit à l'encre la mention « *système Grangier (Saint-Chamond), battant à aiguille plongeuse, voir Dictionnaire des tissus de M. Bezon, tome quatrième, page 211. Brevets en 1841 et 1849* ». La maison Grangier Frères dépose en effet plusieurs brevets d'invention et notamment un brevet d'invention et de perfectionnement

de 10 ans pour un procédé mécanique à broder les rubans, étoffes et toute autre espèce de tissus à une et plusieurs aiguilles, agissant séparément et pouvant former toute espèce de contours et dessins de broderie, pendant l'opération même de la fabrication du ruban. Ce dépôt est réalisé le 11 novembre 1840 par les frères Grangier de Saint-Chamond dans la Loire.¹⁴ Trois brevets de perfectionnement et d'addition sont également déposés le 5 mai 1841,¹⁵ le 3 novembre 1841¹⁶ et le 26 avril 1842.¹⁷ Ces brevets sont accompagnés d'un brevet d'invention de 15 ans pour un mécanisme propre à produire les dessins sur les métiers brodeurs daté du 20 janvier 1845.¹⁸ Un certificat d'addition est apporté à ce procédé le 25 octobre 1848.¹⁹

« **Le battant à aiguille-plongeuse date d'environ trente à quarante ans, et a acquis à Tarare de grands développements comme application aux mousselines. Le système dont nous parlons ici consiste en plusieurs lames de fer plates, adaptées au battant, et fonctionnant au-devant du peigne. Ces lames sont mises en mouvement par la marche du métier ; leur régulateur est une sorte de cylindre en tôle, découpé suivant la dimension du dessin, et qui vient recevoir l'extrémité du porte-aiguille, pour le pousser dans la direction qui lui est assignée. Les aiguilles ont à peu près de 6 à 9 cm de long. La pointe en est plate et évasée, à l'effet de recevoir un petit trou dans lequel est passé le fil de la trame. Ce fil vient d'un petit rouleau placé devant les lisses ou le corps, et qui est retenu par un ressort ou contrepoids, de manière à donner aux trames le degré de tension convenable. Le système que nous venons d'expliquer a été varié beaucoup. On l'a appliqué à la fabrication des rubans. M. Grangier, de Saint-Chamond, l'un des fabricants les plus distingués, est le premier qui ait eu l'idée de tirer parti du battant à aiguilles plongees modifié, pour la fabrication de l'article rubans. Il est parvenu, par ce moyen, à des créations heureuses et à des variétés de genres, remarquables comme goût, et qui ont obtenu de beaux succès. C'est principalement pour rubans gaze marabout que l'on a employé le battant à aiguilles plongees. Cependant, on peut dire qu'il a également réussi pour tous les genres de rubans. »²⁰**

Les cours de mises en carte²¹ de Louis Bérardié de 1861 conservés au musée nous apportent quelques indications techniques sur ce procédé mécanique nommé alors poétiquement par le professeur « *Les plongeurs Grangier* ». Ce brodé est fait par 8 aiguilles. Chaque aiguille plonge tour à tour son roquetin dans la marchure.²² La navette passe alors entre l'aiguille et le coup précédent, pendant que sa trame lie le roquetin du plongeur à droite et à gauche.²³

Comme le souligne Barthélémy Fressinet, ce procédé produit « *des flottés ayant l'aspect de ceux produits par une trame de broché avec cette différence que, le fil brodeur ne pouvant traverser les fils en marchure, il est impossible d'armer les dessins produits par le déplacement des aiguilles brodeuses* ».²⁴ Cette technique permet de produire une gamme de rubans dont la largeur semble standardisée. Elle introduit ainsi jusqu'à 8 fils de couleurs différentes. Certains articles se parent alors d'effets d'ombrés²⁵ sur les fils brodés. Dès sa création, le musée est ainsi pensé comme un conservatoire des techniques destiné à améliorer les qualités de la main d'œuvre, en phase avec le milieu industriel et les besoins du territoire. Les registres d'échantillons brodés de la maison Grangier s'inscrivent donc dans cette logique.



FIG. 8. REGISTRE D'ÉCHANTILLONS DE RUBANS BRODÉS, GRANGIER FRÈRES, SAINT-CHAMOND, CIRCA 1840-1860. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2011.0.13 © H. GENOUILHAC



FIG. 9. REGISTRE D'ÉCHANTILLONS DE RUBANS BRODÉS, GRANGIER FRÈRES, SAINT-CHAMOND, CIRCA 1840-1860. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2011.0.12 © H. GENOUILHAC



FIG. 10. RUBAN GAZE BRODÉ AVEC FILS OMBRÉS, GRANGIER FRÈRES, SAINT-CHAMOND, CIRCA 1840-1860. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2011.0.12 © H. GENOUILHAC

Les acquisitions de broderies de Maurice Allemand

Quelques pièces remarquables de broderies ont enrichi les fonds sous l'impulsion de Maurice Allemand, conservateur du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne de 1947 à 1966. Il acquiert entre 1950 et 1959 des pièces extra-européennes brodées et un très beau devant d'autel du XVIII^e siècle qui viennent compléter les collections textiles brodées du musée. Ces pièces sont achetées par le conservateur dans des galeries stéphanoises et parisiennes.



FIG. 11. TAPIS EN FEUTRE BRODÉ, TURQUIE, XIX^e SIÈCLE. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE
- INV. 50.20.1
© H. GENUILHAC

Montrer le ruban en Haute Couture : des robes en rubans au ruban brodé sur les robes

La ville de Saint-Étienne a toujours été considérée comme le meilleur centre de création pour le ruban haut de gamme, qu'il soit destiné à la mode ou à l'utilitaire. Depuis une vingtaine d'années, un fonds plus spécifique au milieu de la mode a petit à petit été constitué. L'exposition temporaire *Les Enrubannées* (2006) a permis de révéler de nouvelles acquisitions et leur singularité : des modèles de Franck Sorbier, d'Eymeric François, de Maurizio Galante ou Givenchy ont progressivement complété le fonds.

Ces acquisitions témoignent de l'utilisation du ruban dans la mode contemporaine et plus particulièrement dans le prêt-à-porter. Elles s'inscrivent dans le double objectif d'élargir les collections textiles au-delà des échantillons de rubans et de développer des collaborations avec des créateurs de toutes générations. Ce fonds se compose aujourd'hui d'environ 90 prototypes ; enrichi depuis 2006 par les acquisitions ou les donations de nouveaux couturiers ou créateurs de mode comme Chanel, Marithé et François Girbaud, Martin Margiela ou Chantal Thomass.

Cette collection fait la part belle au ruban en tant qu'élément constitutif du vêtement et comprend quelques pièces alliant broderie, dentelle et ruban. On peut citer un modèle de la maison Givenchy sorti en 2003, composé de dentelle ornée de rubans brodés et appliqués, ou encore la Madame Loyale de la maison Sorbier créée en 2006 et qui se compose d'une dentelle de Lyon noire brodée avec un lacet ciré.

Dans un esprit différent, Maurizio Galante propose en 2006 un ensemble comprenant un manteau, une jupe et un pantalon en maille rehaussée de fleurs brodées en ruban gros-grain.



FIG. 12. ROBE EN DENTELLE BRODÉE DE RUBANS, JULIEN MAC DONALD POUR LA MAISON GIVENCHY, 2003. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2004.84.1
© J. SCHLOMOFF



FIG. 13. ENSEMBLE EN MAILLE BRODÉE DE RUBANS, MAURIZIO GALANTE, 2006. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2009.45.1
© G. LEBOIS

À côté de la collection de rubans qui constitue le cœur de la collection textile du musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne, d'autres techniques textiles sont aussi présentes comme la tapisserie, la soierie ou la broderie. En remontant le fil des acquisitions de broderies dans les inventaires, on découvre que ces items sont des témoignages de l'évolution du goût et de l'intérêt porté par les conservateurs successifs à cette technique au sein des collections.

Du musée de fabrique à Maurice Allemand, les collections s'enrichissent d'un ensemble de pièces brodées qui témoignent de la volonté de former les ouvriers rubaniers au bon goût. L'objectif est d'éveiller à la finesse, à la délicatesse et au rendu de cette technique par le biais de sujets brodés, de pièces textiles civiles ou religieuses européennes mais aussi de susciter la curiosité pour « l'exotisme » par la monstration de pièces extra-européennes provenant principalement d'Asie mais aussi d'Afrique ou de Turquie.

À côté de ces fonds, dont la vocation était de fournir des modèles esthétiques pour les dessinateurs de fabriques et les ouvriers d'arts, on retrouve des pièces produites sur le territoire comme les rubans brodés de la maison Grangier Frères collectés dès 1850, qui s'inscrivent dans la logique de conservatoire des techniques du musée de fabrique. Depuis 2001, quelques robes brodées de rubans enrichissent également les collections du musée avec des modèles de Maurizio Galante, Franck Sorbier ou Hubert de Givenchy. Ces pièces illustrent l'usage du ruban dans la mode et particulièrement la broderie de ruban, alliant ainsi ces deux techniques.



FIG. 14. DÉTAIL DE L'ENSEMBLE EN MAILLE BRODÉE DE RUBANS, MAURIZIO GALANTE, 2006. | MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE DE SAINT-ÉTIENNE - INV. 2009.45.1 © G. LEBOIS

¹ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.68.139 à 95.68.156

² Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.68.151

³ Archives Municipales de Saint-Étienne, Conseil municipal, séances du 24 décembre 1862 au 12 octobre 1864., 1D39, 112 p.

⁴ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 2010.0.116

⁵ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.73.14 à 95.73.18

⁶ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.73.19 ; 95.73.20 ; 95.73.22 ; 95.73.24

⁷ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.73.28 et 95.73.29

⁸ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.73.33

⁹ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.73.35 et 95.73.36

¹⁰ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 95.74.1 à 95.74.44

¹¹ Archives Municipales de Saint-Étienne, comptes rendus des séances de l'année 1895, 9C2/16.

¹² Association Française pour l'Avancement des Sciences, Saint-Étienne, tome 1, Société de l'Imprimerie Théolier, 1897, 512 p., voir pp. 248-253.

¹³ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inventaire 2011.0.12 et 2011.0.13

¹⁴ Brevet INPI - cote 1BA8946

¹⁵ Brevet INPI - cote 1BA8946 (1)

¹⁶ Brevet INPI - cote 1BA8946 (2)

¹⁷ Brevet INPI - cote 1BA8946 (3)

¹⁸ Brevet INPI - cote 1BB769

¹⁹ Brevet INPI - cote 1BB769

²⁰ J. BEZON, *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes : ouvrage où sont indiquées et classées toutes les espèces de tissus connues jusqu'à ce jour, soit en France, soit à l'étranger, notamment dans l'Inde, la Chine, etc., avec l'explication abrégée des moyens de fabrication...* Tome 4, Lyon, Imprimerie Th. Lépagnez, 1859, 211 p.

²¹ La mise en carte est la représentation des effets de dessin d'un tissu façonné sur du papier quadrillé.

²² La marchure est l'espace compris entre les fils de chaîne levés pour livrer passage à la navette et les fils baissés.

²³ Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne - Inv. 2005.9.42

²⁴ B. FRESSINET, *Entretiens sur le tissage et la contexture des rubans, velours et tissus élastiques*, Saint-Étienne, Imprimerie A. Waton, 1944, 234 p., voir p. 135.

²⁵ Qualificatif d'un tissu dont on fait varier la coloration par juxtaposition de plusieurs tons d'une même couleur passant régulièrement du clair au foncé.

[CONSERVER ET EXPOSER]

Le boutis ou broderie de Marseille

___ par Aleth Jourdan
Association Musées Méditerranée

Inscrit au patrimoine culturel immatériel de la France en juin 2019, le boutis a connu ses heures de gloire du XVIIe au XIXe siècle en Provence et en Languedoc, et plus particulièrement à Marseille et sa région. Appelé broderie « *en rondes-bosses* », également broderie « *en bosses* », broderie enlevée ou « *eslevée* », broderie « *emboutie* », ou encore broderie « *haute* », le boutis ou broderie de Marseille fait apparaître des motifs en relief entre deux épaisseurs de tissu, généralement du coton blanc, du lin, parfois de la soie. Charles Germain de Saint-Aubin, dessinateur en broderies et aquafortiste, grand maître de la garde-robe de Louis XV, en donne la description, sous l'appellation de broderie de Marseille, dans son ouvrage *L'Art du brodeur*, traité de broderie, publié en 1770 :

De la broderie de Marseille : « La broderie de Marseille se fait en piquant de petits points de fil blanc, tous les contours des compartiments ou fleurs dessinées en blanc sur de la batiste ou mousseline doublée d'une autre toile plus forte et tendue sur un métier ordinaire. Quand tous les objets sont ainsi piqués, on retourne le métier, puis avec un poinçon ou la tête d'une grosse épingle, on insinue plus ou moins de coton filé entre les deux étoffes, par un petit trou fait à l'envers de chaque fleur pour leur donner du relief ; quand on a ainsi rembourré tous les objets, en prenant bien garde de crever la batiste ou la mousseline, on retourne le métier, puis on ferme tous les fonds du dessin de nœuds de fil, faits à l'aiguille l'un après l'autre et très pressés, ce qui produit un fond sablé et les fleurs lisses assez agréables, surtout pour des meubles de bains ».

CHARLES GERMAIN DE SAINT-AUBIN
L'ART DU BRODEUR, 1770.

Les dictionnaires de langue franco-provençale mentionnent la broderie de Marseille aux XVIIIe et XIXe siècles sous le terme de « *boutis* » ou « *broderie emboutie* »,¹ tandis que les publications consacrées au commerce, celles entre autres de Gaspar Carfeuill, grand négociant marseillais, en 1688, citent la toile piquée de Marseille, activité professionnelle réglementée qui occupe à la fin du XVIIe siècle plusieurs milliers d'ouvrières.² Dans le *Dictionnaire universel du commerce*, Jacques Savary des Brûlons en 1723 en décrit la réalisation : « *Broderie emboutie. C'est une broderie fort élevée qu'on soustient en dedans avec de la laine, du coton, du crin, du papier & autres choses semblables, pour la faire davantage paroître & lui donner plus de relief* ». ³ Cette production florissante, pouvant faire l'objet de fraudes,⁴ connaît un véritable succès et va s'exporter dans toute l'Europe, aux Amériques et vers les îles (Martinique et Guadeloupe).

La technique s'apparente à celle du matelassage, une des plus anciennes techniques textiles, connue en Chine depuis le premier siècle avant notre ère, au Japon où elle servait à capitonner les kimonos et en Orient en protection des hommes comme des bêtes ; les Sarrazins l'utilisant quant-à-eux pour protéger leurs chevaux. C'est probablement d'Orient que l'art du piquage et du matelassage arrive en Sicile, lieu d'intenses échanges culturels et commerciaux. Des ateliers de piquage s'y installent, pour s'y développer, puis atteindre l'Italie et l'important carrefour commercial qu'est le port de Marseille, où sont réceptionnées toutes sortes de textiles, soieries et brocarts en provenance de Chine et des Indes, par la suite d'Italie, fines cotonnades d'Egypte et de Syrie. Fabriquée en Sicile, une couverture de lit, datée vers 1395, conservée en trois panneaux répartis entre le Victoria & Albert Museum à Londres, au musée du Bargello à Florence et dans une collection particulière, est un beau témoignage de cette technique de trapunto. Réalisée en tissu de lin, en matelassage de cordé blanc et brodée de fil brun, mesurant 3,20 m sur 2,87 m, elle relate en quatorze panneaux l'histoire de Tristan et Iseult, une des histoires les plus populaires au Moyen Âge. Kathryn Berenson dans son ouvrage *Boutis de Provence* souligne l'origine aristocratique de ces productions et mentionne une courtepoinette de piqué blanc identifiée dans un inventaire après décès du Roi René qui, d'Aix-en-Provence, régna sur le royaume de Naples et de Sicile.⁵

En Provence, et plus particulièrement à Marseille dont le secteur industriel du textile se répartit très activement entre sept branches d'activités, le matelassage sert très tôt, selon les sources, dès le XIIIe siècle,⁶ à la réalisation des couvertures piquées, confectionnées dans des cotonnades et qui superposent trois épaisseurs de tissus un tissu de dessus à motifs, souvent d'indiennes dont la mode fait fureur à partir des années 1650, un tissu de dessous uni ou non, un molleton placé entre les deux. Le piquage permet de créer des motifs géométriques souvent simples sur l'épaisseur des tissus (Fig. 1).



FIG. 1. COUVERTURES PIQUÉES EN COTON OU SOIE.
MUSÉE DU VIEUX NÎMES, NÎMES.
© MUSÉE DU VIEUX NÎMES



DÉTAIL DE LA FIG. 12

Se distinguant du simple matelassage, la broderie en relief va se développer au cours du XVIIe siècle dans la cité phocéenne, et ce en dépit de l'arrêté de prohibition de 1686 qui taxe lourdement l'importation des matières premières, le coton blanc ou imprimé, en particulier les indiennes dont la fabrication, la vente et le port sont interdits trois ans plus tard par ordonnance royale.⁷ Malgré ces mesures, la ville, qui a le statut de port franc depuis 1669, garde le droit d'importer des tissus de coton blanc qui continuent à être piqués pour la confection de couvertures et de meubles de lit. La production de broderie de Marseille connaît cependant une baisse notable jusqu'à la levée de l'ordonnance en 1759.

L'étude des pièces anciennes conservées dans des collections publiques et privées a permis de distinguer deux variantes historiques de la broderie en relief, la *piqûre de Marseille* et la *broderie de Marseille*, réalisées sur deux pans de tissu, l'un fin, l'autre à armure plus lâche, tous deux assemblés et tendus sur un cadre de bois en chêne ou en noyer, lui-même monté sur pieds ou posé sur des tréteaux.⁸



FIG. 2. PIÈCE EN PIQÛRE DE MARSEILLE, COTON, 1ÈRE MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE. | MARSEILLE, MUSÉE D'HISTOIRE DE MARSEILLE - INV. A.87.575 © VILLE DE MARSEILLE, DIST. RMN-GRAND PALAIS/CLAUDE ALMODOVAR



FIG. 3. JUPON PIQUÉ EN BRODERIE EMBOUTIE, COTON, 1833. | MARSEILLE, MUSÉE D'HISTOIRE DE MARSEILLE - INV. A.90.653 © VILLE DE MARSEILLE, DIST. RMN-GRAND PALAIS/CLAUDE ALMODOVAR

La *piqûre de Marseille* est le privilège du corps des brodeurs futainiers et cotonniers du XVIe siècle à 1765 dans des ateliers comptant des milliers d'ouvrières. À l'aide d'une aiguille à bout rond également appelée *boutis* ou *bouttis*, la brodeuse introduit et pousse un fil de coton torsadé à effet vermiculé ou cordé ou des mèches plus épaisses, soit dans d'étroites lignes parallèles, selon un décor préalablement dessiné au poncif, soit dans des motifs à contours fermés par un point de *piqûre* ou point arrière (Fig. 2). Le rembourrage par les mèches de coton se fait sur l'envers, grâce à des ouvertures pratiquées en écartant les fils du tissu. Ces petites ouvertures sont ensuite fermées par un point très serré. L'envers est ainsi aussi soigné que l'endroit et ne nécessite pas de doublage. Après 1765 et la dissolution du corps de brodeurs de Marseille, la *broderie de Marseille* ou broderie emboutie, réalisée au point avant plus économique en fil, devient une activité d'intérieur réalisée par des femmes de condition modeste pour une clientèle bourgeoise locale (Fig. 3).



FIG. 4. PETIT OUTILLAGE ET MODÈLE SUR TAMBOUR POUR LA FABRICATION D'UNE PIÈCE DE BOUTIS. | MUSÉE SOULEIADO, TARASCON. © ALETH JOURDAN

Fabriquée en intérieur ou encore en atelier, la broderie de Marseille, plus rapide et plus aisée que la *piqûre de Marseille*, se développe dans le dernier quart du XVIIIe siècle pour perdurer jusqu'à la Première Guerre mondiale. S'éloignant de la pièce cordée du XVIIe siècle, les brodeuses, un siècle plus tard, en utilisant des mèches de coton mais également de la ouate, obtiennent des reliefs à fort volume selon la densité du bourrage qui accrochent particulièrement bien la lumière, celle-ci traversant le long des lignes de piquage. Elles peuvent marier sur une même pièce trois techniques, la *piqûre de Marseille*, la *broderie de Marseille* et le matelassage piqué-bourré. Avec l'abandon du privilège de fabrication marseillaise, la pratique du *boutis* se répand également dans les villes et villages du Bas Languedoc, à partir du Rhône jusqu'à Montpellier (Fig. 4).



FIG. 5. JUPON PIQUÉ DE TOILE BLANCHE, LA PARTIE INFÉRIÈRE EST ENTIÈREMENT BRODÉE AU BOUTIS VERMICULÉ, SUR CE BOUTIS A ÉTÉ BRODÉ AU POINT DE BEAUVAIS UN RICHE DÉCOR POLYCHROME DE RAMAGES FANTAISIES, LA PARTIE SUPÉRIÈRE EST SIMPLEMENT PIQUÉE, 1780 - 1790. | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © ALETH JOURDAN



FIG. 6. CARACO DE FEMME EN MOUSSELINE ET TOILE DE COTON BLANCHES, TRAVAILLÉES AU BOUTIS, MOTIFS D'ENTRELACS ENCADRANT DES FLEURS STYLISÉES DANS DES FORMES EN LOSANGE, CIRCA 1780-1790. | MUSEON ARLATEN / MUSÉE DE PROVENCE, ARLES - INV. 2003.0.6045 © JEAN-LUC MABY



FIG. 7. BRASSIÈRE DE NOUVEAU-NÉ EN MOUSSELINE ET TOILE DE COTON BLANCHES TRAVAILLÉES AU BOUTIS, DÉCOR DE RAMAGES DE FLEURS, CIRCA 1780. | MUSEON ARLATEN / MUSÉE DE PROVENCE, ARLES - INV. 2002.0.82 © JEAN-LUC MABY

FIG. 8. DESSUS DE LIT EN BOUTIS BLANC, DÉTAIL DE BRODERIE. | MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE PROVENCE, GRASSE - FRANCE - INV. 2012.0.927 © MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE PROVENCE, GRASSE



FIG. 9. DESSUS DE LIT EN BOUTIS BLANC, DÉTAIL DE BRODERIE. | MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE PROVENCE, GRASSE - FRANCE - INV. 2012.0.927 © MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE PROVENCE, GRASSE

FIG. 10. COUVRE-PIED EN BRODERIE DE MARSEILLE, ÉPOQUE CHARLES X, VERS 1820. | MARSEILLE, MUSÉE D'HISTOIRE DE MARSEILLE - INV. 2001.2 © VILLE DE MARSEILLE, DIST. RMN-GRAND PALAIS/ IMAGE DES MUSÉES DE LA VILLE DE MARSEILLE



Le boutis sert à confectionner des ouvrages liés à l'intimité familiale, aux pièces du vêtement féminin et masculin et aux petits articles de lingerie.

La facilité d'entretien des pièces de corps, le lavage simplifié et le repassage superflu, leur souplesse et leur résistance, le confort et la chaleur que procure l'épaisseur des tissus emboutis, assurent le succès auprès d'une clientèle qui y voit aussi la possibilité de personnaliser les décors. La piqûre et la broderie de Marseille avec le déploiement de leurs motifs embellissent et renforcent le tissu. Le boutis fait partie de la garde-robe féminine dont il est un élément à la mode. Aux XVIIIe et XIXe siècles, le jupon de mariée en basin ou batiste, souvent réalisé avec les deux techniques du matelassage et du boutis, celui-ci placé en bas de jupe, se porte sous la robe de soie ou d'indienne en couleurs. Le jupon que portent les élégantes au XVIIIe siècle peut être orné de ramages multicolores, brodés au point de Beauvais (Fig. 5). Le boutis est ainsi utilisé pour les pièces du trousseau - jupon, caraco (Fig. 6), corset, camisole -, les présents de noce avec la vane ou courtépointe ou les cadeaux de naissance, brassières (Fig. 7) et bonnets pour le nourrisson, pétassons de baptême aux bords festonnés, coussin ou tour de berceau. Déclinées sur des couvre-lits (Fig. 8 et Fig. 9), des courtépointes, des couvre-pieds (Fig. 10), des chauffoirs comme sur les pièces de vêtements, ces broderies embouties d'une exceptionnelle qualité (Fig. 11) nécessitant plusieurs centaines d'heures de travail et une grande dextérité, font de ces ouvrages des pièces de grand luxe dignes des cours européennes. Ces pièces piquées sont fréquemment mentionnées dans des inventaires de la noblesse provençale ou relatifs à des commandes prestigieuses, comme celles de Marie Lezczynska, épouse du roi Louis XV, ou de la princesse de Condé au cours du XVIIIe siècle.



FIG. 12. COUVRE-LIT EN BRODERIE EMBOUTIE (VU EN TRANSPARENCE), APRÈS 1852. UN VASE MÉDICIS GARNI D'UN BOUQUET DE GRENADES, D'ARTICHAUTS ET DE GRAPPES DE RAISINS, SE DÉTACHE SUR UN FOND FINEMENT TRAVAILLÉ EN ÉCAILLES SUR LEQUEL DEUX PAONS SE FONT FACE. LE MOTIF CENTRAL EST ENTOURÉ PAR UNE LARGE BORDURE DE FLEURS VARIÉES, HORTENSIAS, MARGUERITES, TOURNESOLS, TULIPES, LILAS. | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © RÉMI MICHEL

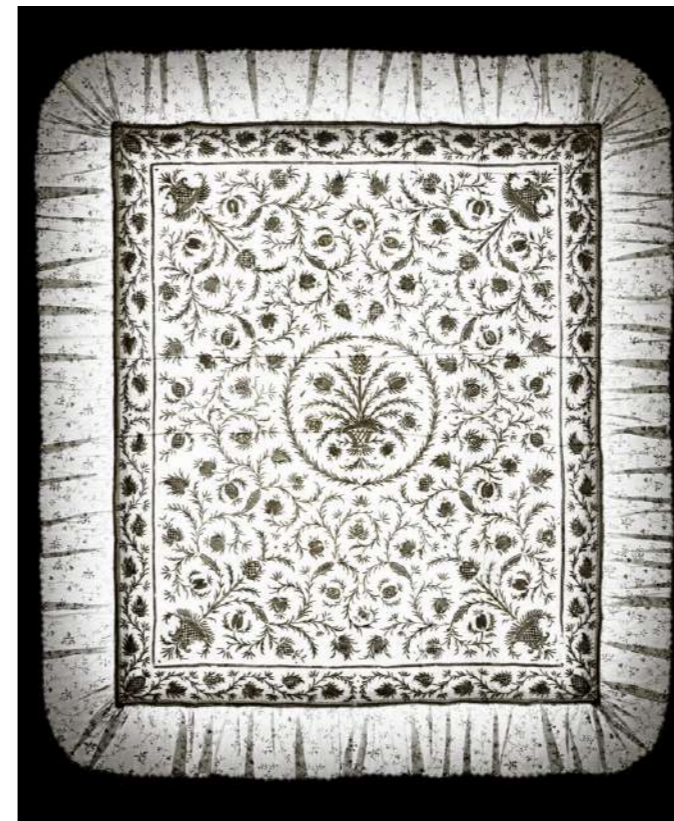


FIG. 11. BOUTIS BLANC APPELÉ « TOILETTE » AGRÉMENTÉ D'UN VOLANT BRODÉ AU POINT DE BEAUVAIS (VU EN TRANSPARENCE), CIRCA 1760. DANS CETTE COMPOSITION, LA GRENADE SYMBOLISANT LA FIDÉLITÉ ET LA FERTILITÉ, OCCUPE UNE PLACE PRÉPONDERANTE, AU CENTRE DISPOSÉE DANS UN PANIER, COMME DANS LES QUATRE ANGLES. | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © RÉMI MICHEL

Les motifs qui se déploient se sont éloignés d'une représentation figurée et de récits historiés. Des décors végétaux luxuriants de guirlandes, de ramages, de pampres, de chardons, de fleurs et de feuillages (Fig. 12), s'épanouissent dans des urnes et des vases, aux côtés de motifs d'oiseaux (colombe, perroquet, aigle, paon), d'animaux (lièvre, cerf, chien), de symboles de fertilité, de prospérité et de longévité, de cœurs et d'éléments géométriques en frises (Fig. 13). Chaque pouce de l'ouvrage peut être ainsi orné. Dans ce répertoire décoratif, l'emploi du médaillon central formé d'initiales brodées, insérées dans des cartouches, parfois sous une couronne, permet de personnaliser la pièce de boutis. Celle-ci, traditionnellement en tissu de coton blanc, connaît quelques variations, avec l'utilisation de tissu de couleur en fond, ou l'emploi de mèches colorées, souvent à l'indigo, transparaissant sous la fine cotonnade blanche.

À la fin du XVIIIe siècle, une nouvelle technique de tissage et de piquage mécanique, mise au point en Angleterre, concurrence la production du boutis provençal réalisé à la main et finit par supplanter une activité trop coûteuse en temps. La pratique de la broderie emboutie se restreint peu à peu pour devenir à la fin du XIXe siècle une occupation familiale. Les Provençales continuent ainsi à piquer et à broder pour elles-mêmes ou pour le marché local, comme le chante alors Frédéric Mistral dans son poème provençal *Calendal* publié en 1887 :

« D'autres, piquant la fine toile
Font le boutis, ouvrage divin
Qui ressemble à un pré, dont le givre
Broda de blanc les feuilles et les pousses. »⁹

Tombé en désuétude dans la première moitié du XXe siècle, le boutis voit sa renaissance grâce à l'action de brodeuses passionnées qui, à partir des années 1960, remettent à l'honneur cette pratique. Elles en diffusent la technique, partagent leur savoir-faire en animant des ateliers, s'organisent en associations et créent des événements pérennes, salons et expositions, tandis que des lieux sont entièrement dédiés à sa préservation et à sa valorisation.¹⁰

La fiche d'inventaire très documentée et illustrée, établie collégialement par des structures associatives comme par des spécialistes, pour l'inscription au patrimoine culturel immatériel de la France, en répertorie désormais tous les aspects, ce qui permet de mesurer la vitalité actuelle du boutis et son rayonnement autant en France et dans ses zones d'origine, Provence et Occitanie, qu'à l'étranger (Fig. 14 et Fig. 15).¹¹

FIG. 14. BAS DE JUPON BOUTISSÉ ACTUEL (VU EN TRANSPARENCE). | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © RÉMI MICHEL



FIG. 13. JUPON ANCIEN. DÉTAIL DE BRODERIE EMBOUTIE. MOTIF DE CŒUR, D'OISEAU ET DE GRENADE. | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © RÉMI MICHEL



FIG. 15. JUPON EN BOUTIS. CRÉATION CHRISTINE REBOUL, LAURÉATE DE « L'AIGUILLE D'OR » EN 2010. | CONSERVATOIRE DU COSTUME COMTADIN, PERNES-LES-FONTAINES. © RÉMI MICHEL

¹ Claude-François ACHARD, *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin*, tome II, Marseille, 1785 ; Frédéric MISTRAL, *Dictionnaire francoprovençal, Lou Trésor Dou Félibrige*, 1877, rééd. Éditions Edisud, Aix-en-Provence, 1988, p.352 : « Boutis - Piqué de Marseille, piqué à l'aiguille sur de la toile blanche que brodaient autrefois les filles de Cassis et La Ciotat » - le terme « boutis » viendrait du verbe bouter, qui signifie pousser.

² « État général de toutes les marchandises dont on fait commerce à Marseille [...] en la présente année 1688 par le sieur Gaspard Carfeuille, négociant de la ville de Marseille », dans Jacques SAVARY DES BRÛLONS, *Dictionnaire universel du commerce*, Paris, Éditions J. Estienne, t. III, 1730, p.326-471.

³ Jacques SAVARY DES BRÛLONS, *Dictionnaire universel du commerce*, Éditions J. Estienne, Paris, 1723, p.488.

⁴ Procès condamnant pour fraude deux ouvrières « en Boutis & Piqueure de Toile », extrait du Greffe de la Lieutenance générale de cette ville de Marseille, l'an 1725, Archives municipales, Marseille, série BB.

⁵ Kathryn BERENSON, *Boutis de Provence*, Éditions Flammarion, Paris, 1996, p.31

⁶ Kathryn BERENSON, *op.cit.*, p.37

⁷ Arrêt promulgué sous la pression des marchands drapiers et des fabricants négociants en soie qui voient dans l'engouement pour les toiles peintes « les indiennes » une concurrence qui met à mal le commerce de la laine et de la soie.

⁸ En particulier les études menées par Marie-Josée EYMAR-BEAUMELLE, experte de Marseille, membre du Centre international des études de tissus anciens (CIETA).

⁹ Frédéric MISTRAL, *Calendal*, Chant III, Éditions Alphonse Lemerre, Paris, 1887.

¹⁰ Deux structures associatives sont particulièrement actives dans le Gard : l'association France Boutis à Caissargues et la Maison du Boutis à Calvisson.

¹¹ Ministère de la Culture, Patrimoine culturel immatériel, fiche n° 2019_67717_INV_PCI_FRANCE_00434. - Document disponible en ligne <<https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Patrimoine-culturel-immateriel/Files/Fiches-inventaire-du-PCI/Le-boutis-ou-broderie-de-Marseille>>

[CONSERVER ET EXPOSER]

Les gilets brodés à la fin du XVIIIe siècle. Entre élégance et extravagance : une étude iconographique des gilets masculins à travers la collection du Palais Galliera

— par Sarah Piettre

LE TERME DE GILET BRODÉ APPARAÎT DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVIIIÈ SIÈCLE. IL EST PARFOIS CONFONDU AVEC LA VESTE, DONT LES DEVANTS SONT EN SOIE TISSÉE OU FAÇONNÉE ET LES BASQUES LARGEMENT SAILLANTES. LE GILET, COMME LA VESTE, SE PORTE ACCOMPAGNÉ D'UN HABIT ET D'UNE CULOTTE, COMPOSANT AINSI LE *COSTUME À LA FRANÇAISE*, DIT AUSSI *HABIT COMPLET EUROPÉEN*.¹ LE GILET BRODÉ EST UN VÊTEMENT LUXUEUX. LES DEVANTS SONT RÉALISÉS EN SATIN OU TAFFETAS DE SOIE, TANDIS QUE LE DOS PEUT ÊTRE EN TOILE DE COTON OU DE LIN, AJUSTABLE AVEC DES LACETS. LA BRODERIE SE FAIT SOUVENT AU POINT DE CHÂINETTE OU AU PASSÉ PLAT, AVEC DES FILS DE SOIE POLYCHROME. LE MOTIF BRODÉ DISPOSÉ SUR LES DEVANTS DU GILET EST D'ABORD DESSINÉ SUR UN CARTON PAR UN PEINTRE SPÉCIALISÉ, AVANT D'ÊTRE RÉALISÉ SUR UNE ÉTOFFE, PUIS ASSEMBLÉ PAR UN TAILLEUR.

Le Palais Galliera, musée de la Mode de Paris, conserve plus d'une centaine de gilets brodés et environ deux cents cartons de broderie pour gilets. Ces vêtements et dessins préparatoires sont le reflet de la mode masculine de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

Alors qu'au début du siècle, les motifs floraux, souvent peu réalistes, constituent l'essentiel des décors d'étoffes brodées, la mode s'oriente progressivement vers des motifs plus variés et nettement plus extravagants. Si les fleurs demeurent des motifs encore très recherchés, d'autres ornements apparaissent. Des rubans, sequins et strass se mêlent ainsi aux instruments de musique, outils de jardinage, paysages et saynètes pittoresques. Les gilets brodés sont imprégnés des goûts de la société et peuvent aussi véhiculer des messages galants ou politiques. Grâce à l'étude de ce large répertoire d'images brodées réunies au sein des collections du Palais Galliera, il est possible d'affiner la datation de ces vêtements. L'analyse iconographique permet en outre de suivre précisément l'évolution formelle des gilets d'hommes sous le règne du roi Louis XVI et pendant la Révolution française (1789-1799).



FIG. 1. GILET À LA BORDURE ROSE, PROJETS DE BRODERIES DE GILET (27x34,5cm), DESSINATEUR ANONYME, GOUACHE, CARTON, XVIIIÈ SIÈCLE. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1956.42.106 © PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 2. DEVANTS DE GILET, ANONYME, TAFFETAS, SOIE, CIRCA 1785-1795. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1985.31.1 © PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 3. GILET, ANONYME, SOIE, TAFFETAS, BRODERIE À L'AIGUILLE, LIN, CIRCA 1770-1780. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 17849 © PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les fleurs comptent parmi les décors les plus courants sur les devants des gilets. Elles sont de toutes sortes : fantaisistes ou réalistes, en bouquets ou en guirlandes. La présence persistante d'une grande variété de fleurs sur ces vêtements peut s'expliquer par la diffusion de nombreux dictionnaires ou manuels botaniques utilisés comme modèles par les dessinateurs de broderie. Ces recueils d'images forment ainsi des répertoires de motifs aussi bien destinés aux amateurs de fleurs qu'aux dessinateurs. Sous le règne de Louis XVI, la volonté de reproduire la nature de façon réaliste se fait de plus en plus sentir. En 1779, le comte d'Argenville raconte, par exemple, dans son *Voyage Pittoresque à Paris*, que « la nécessité d'avoir des modèles de belles fleurs pour les peintres en soie de diverses couleurs avait fait naître la curiosité de rechercher et de cultiver les plantes rares sur les dessins desquels les brodeurs de ce temps puissent travailler ». ² Les fleurs, mais également les fruits et les légumes, deviennent des motifs majeurs. Les hommes du XVIIIe siècle sont friands des représentations de fruits exotiques tels que la goyave, la grenade ou l'ananas. Ainsi, le Palais Galliera conserve un carton de broderie pour gilet d'homme représentant un ananas en pot. Celui-ci est peint tel que Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) l'avait représenté en 1733. Son tableau *Un ananas dans un pot, posé sur une plinthe de pierre*, immortalise le premier ananas cultivé dans le potager de Versailles en 1731. L'ananas, fruit rare, reste à la mode pendant tout le siècle, et est particulièrement représenté sur les toiles imprimées de la Manufacture de Jouy.

L'exemple du gilet aux paons, représentés de façon naturaliste, est également caractéristique de cet intérêt pour l'exotisme. Les représentations de plumes de paons sont nombreuses dans les arts décoratifs. Et, à partir des années 1780-1785, celle d'un couple de paons entourant leur nid semble particulièrement à la mode. Il existe deux gilets brodés décorés du même motif dans les collections françaises, l'un est conservé au Palais Galliera, l'autre au musée des Tissus de Lyon. Le traitement de broderie, légèrement différent, prouve que le modèle utilisé circulait à travers les différents ateliers de France et était donc certainement très apprécié par la clientèle masculine de l'époque.



FIG. 4. GILET, ANONYME, TAFFETAS, SOIE, CIRCA 1785-1795. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1920.1.208BIS
© PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Jean-Antoine Fraise (ca. 1680-1738) et Jean Pillement (1728-1808) ont quant à eux contribué à diffuser les motifs dits de « chinoïseries » dans les arts décoratifs et la mode. Un grand nombre de gilets d'hommes sont imprégnés d'une vision orientale fantasmée. Leurs *Œuvres Gravées*³ et *Livres de Dessains*⁴ ont été très largement diffusés au sein des ateliers des dessinateurs de cartons de broderie. Différents exemples conservés au Palais Galliera en sont la preuve. Sur un carton de broderie, on retrouve un kiosque garni de fleurs, placé au centre d'un décor verdoyant composé de palmiers fantaisistes. Il s'agit d'une évocation évidente à la gravure de Pillement : *Les cinq sens, la musique*.⁵ Si le motif central est une représentation imaginaire d'un kiosque asiatique, le décor qui l'entoure présente plutôt des fleurs, animaux et insectes de façon réaliste.



FIG. 5. GILET DÉCOR PAGODE, PROJETS DE BRODERIES DE GILET (25x29CM), DESSINATEUR ANONYME, GOUACHE, CARTON, CIRCA 1780-1790. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1956.42.12
© PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Parmi les autres motifs à la mode, les spectacles et pièces de théâtre sont de plus en plus présents sur les devants de gilets à partir du début de la décennie 1780. On retrouve à la fin du siècle des gilets inspirés des scènes du *Mariage de Figaro*, *Richard Cœur de Lion*, ou encore *Les Fables de la Fontaine*.⁶ Le Palais Galliera conserve trois cartons de broderie illustrant les protagonistes de l'Opéra *Didon et Enée*.

Cette tragédie lyrique composée en trois actes est présentée pour la première fois à la cour de Fontainebleau le 16 octobre 1783 puis jouée à Paris à partir du 1er décembre 1783. Ces trois cartons de broderie rendent compte de la popularité de cet opéra. Il existe également plusieurs motifs évoquant la tragédie *Armide*, rédigée par Philippe Quinault (1635-1688) et reprise par Christoph Willibald Gluck (1714-1787) en 1777. Un gilet « en pièce », dont le décor brodé est disposé sur un lé d'étoffe avant d'être monté en gilet par le tailleur, évoque une scène très précise de cet opéra. Il s'agit de la scène où Armide tombe amoureuse de Renaud alors qu'elle s'apprête à tuer ce chevalier assoupi sous un arbre.

De même, la déesse Flore est représentée en tenue de scène sur d'autres cartons de broderie. Sa robe s'inspire directement de celles réalisées par le célèbre dessinateur de costumes René-Louis Boquet (1717-1814). En effet, en 1770, ce dernier dessine des maquettes de costume de *Flore dansante dans Castor*, pour l'Opéra *Castor et Pollux*. Cette tragédie de 1737 écrite par le librettiste Pierre-Joseph Bernard (1708-1775) et composée par Jean-Philippe Rameau (1683-1764), demeure très populaire jusqu'à la Révolution française et est jouée de nombreuses fois à Versailles sous Louis XVI. Flore est ainsi peinte dans une tenue contemporaine : une robe blanche au large décolleté dans le style « à la française », ornée de guirlandes de fleurs. Le succès de ces différents opéras est ainsi révélé à travers une grande variété de motifs qui se diffusent notamment dans les années 1780-1790.



FIG. 6. GILET DÉCOR LA DÉESSE FLORE DANS UN PAYSAGE, PROJETS DE BRODERIES DE GILET (21x25CM), DESSINATEUR ANONYME, GOUACHE, CARTON, CIRCA 1785. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1956.42.27
© PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

À partir de l'année 1783, Paris devient le théâtre des premières grandes expériences scientifiques aériennes. La conquête des airs se fait par une succession de tentatives d'envols de ballons, toujours suivies par des milliers de curieux. À cette époque, le spectacle des ballons est également largement diffusé à travers les journaux, livres et gravures permettant de suivre, jour après jour, ces événements extraordinaires. L'enthousiasme pour les ballons est particulièrement visible sur les vêtements des hommes qui portent des gilets brodés, chapeaux et boutons, représentant des ballons. Quant aux femmes, celles-ci se coiffent « à la Montgolfière ou au Ballon Volant ».⁷



FIG. 7. GILET (72,5CM DE HAUTEUR), ANONYME, TAFFETAS, SOIE, CIRCA 1783-1785. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1948.12.1
© PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Dissimulé entre des bouquets de roses, d'œillettes et de brins de lilas, un ballon est brodé au centre des basques d'un gilet conservé au Palais Galliera. Ce ballon, dit aussi « aérostat », est représenté avec des cordages rouges et bleus, attaché à une nacelle dans laquelle se trouvent deux personnages. La précision de la broderie permet d'identifier formellement le ballon : il s'agit de celui créé par Jacques Charles et les frères Robert, faisant suite à la première tentative d'envol du ballon des frères Montgolfier. Le « *Ballon des Tuileries* » de Charles et Robert, qui est présenté au public le 1er décembre 1783, transportait pour la première fois des hommes. Ce fut un exploit largement illustré dans les livres, les gazettes et les gravures de l'époque. Et c'est notamment grâce à ces illustrations que ce motif est devenu à la mode. Le Victoria and Albert Museum a acquis en 2016 un gilet brodé dont le motif du ballon aérostatique est quasiment identique. Ces deux gilets peuvent être datés entre 1783 et 1785. La précision des détails des différents modèles des ballons nous est connue aujourd'hui grâce aux estampes. Ces mêmes estampes, qui nous permettent de connaître précisément la date de réalisation de ces gilets, ont certainement servi de modèle pour les dessinateurs de broderie.



FIG. 8. GILET, ANONYME, TAFFETAS, SOIE, CIRCA 1785-1795. | PALAIS GALLIERA, PARIS - INV. 1962.108.385
© PARIS MUSÉES / PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les portraits brodés sur le gilet dit de "Voltaire et Rousseau" ont également été réalisés d'après des gravures diffusées au moment de leur décès en 1778. Cet usage si fréquent de la gravure par les dessinateurs de broderie s'explique en partie par leur faible coût et leur large diffusion. Le gilet brodé représentant les deux philosophes se faisant face témoigne de leur popularité à la fin du XVIII^e siècle. Dans un décor végétal hautement symbolique, composé notamment de pensées, d'œillet, de roses rouges, cyprès et peupliers, les bustes des deux philosophes des Lumières François-Marie Arouet dit Voltaire (1694 -1778) et Jean-Jacques Rousseau (1712 -1778) sont disposés face à face. La forme droite, les poches rectangulaires et la longueur du gilet permettent de dater ce gilet de la toute fin du XVIII^e siècle, et donc d'affirmer que ce sont les entrées au Panthéon de Voltaire en 1791 puis de Rousseau en 1794 qui ont inspiré ce motif brodé. Depuis cette date de 1794, leurs tombeaux sont disposés l'un en face de l'autre rappelant, non sans une certaine ironie, la rivalité qui existait entre ces deux hommes.

La littérature et les spectacles ont fourni autant de sources d'inspiration que la botanique, la science, les voyages, et les événements d'actualité. La mode des gilets brodés s'affirme jusqu'à devenir l'accessoire préféré des plus élégants de la fin du siècle. Dans ses mémoires, la Baronne d'Oberkirch évoque les « *modes extravagantes* » en précisant qu'en 1787 « *les belles étoffes et les diamants continuaient à primer, c'est-à-dire le luxe et la richesse* », précisant qu'il « *fut d'un bel air absolument d'avoir des gilets à la douzaine, à la centaine même, si l'on tenait à donner le ton* ». ⁸ Mais cette vogue des gilets brodés sur des étoffes de soie, d'un luxe particulièrement ostentatoire, s'essouffle à la fin de la monarchie. Un rare exemple de gilet « en pièce » provenant des collections du Palais Galliera atteste de cette période trouble. Ce gilet est richement décoré de guirlandes florales ponctuées d'ovales enfermant tantôt un canon, tantôt deux fusils à baïonnette croisés. La devise révolutionnaire brodée aux fils de soie « *Vaincre ou Mourir* » y est entourée d'un cœur tricolore et cohabite avec des fleurs de lys. Ce motif brodé sur une étoffe de soie n'a probablement pas eu le temps d'être monté en gilet puisqu'en 1792 les fleurs de lys, symboles du Roi, disparaissent totalement du paysage français. Les événements révolutionnaires de 1789 marquent un véritable tournant dans la mode des gilets masculins. En effet, à partir de la Révolution française, et plus nettement sous le Directoire (1795 -1799), les gilets brodés, symboles de la mode de l'Ancien Régime, disparaissent au profit de gilets simplifiés. Ceux-ci sont pour la plupart décorés de simples motifs rayés bleu, blanc, rouge, et plus souvent réalisés en lin ou en coton.

1 François-Alexandre-Pierre de GARSULT, *L'art du tailleur, contenant le tailleur d'habits d'hommes, les culottes de peau, le tailleur de corps de femmes & enfants, la couturière & la marchande de modes*, Éditions Delatour, Paris, 1769, p. 23.

2 Antoine-Nicolas DESZALLIER D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, Paris, Éditions Debure (4e éd.), Paris, 1779, 472 p. - cité dans le catalogue d'exposition *L'art de la soie, Prelle 1752- 2002, des ateliers lyonnais aux palais parisiens*, présentée au Musée Carnavalet du 20 novembre 2002 au 23 février 2003, Éditions Paris Musées, Paris, 2002, 223 p.

3 Jean-Baptiste PILLEMENT, *Oeuvre gravée par Jean Pillement*, Éditions Louis-Joseph Mondhare, Paris, 1764, p. 64.

4 Jean-Antoine FRAISSE, *Livre de desseins chinois, d'après des originaux de Perse, des Indes, de la Chine et du Japon, fac-similé*, Éditions Saint-Rémy-en-l'Eau : M. Hayot, 2011 (première édition 1735, Chantilly), 159 p.

5 Jean-Baptiste PILLEMENT, *Les cinq sens, la musique, gravure*, s.d., vers 1779, collection particulière - publié dans : Lise FLORENNE, « Dans le goût de Pillement », *Médecine de France*, n°178, janvier 1967, p. 20.

6 Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL, *Gilets brodés, modèles du XVIII^e siècle*, Lyon, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Lyon, 1999, p. 5.

7 Marie THÉBAUD-SORGER, *Une histoire des ballons, inventions, culture matérielle et imaginaire, 1783-1909*, Éditions du Patrimoine et des Monuments Nationaux, Paris, 2010, p. 15.

8 OBERKIRCH, *Mémoire de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Éditions Charpentier, Paris, 1853, chapitre 38, p. 278.

[CONSERVER ET EXPOSER]

Les savoir-faire de la broderie dans les collections du musée de Bretagne

— par Shantty Turck

Le musée de Bretagne diffuse en 1985 une campagne promotionnelle dont une des affiches est entièrement recouverte d'un détail de broderie d'un *chupenn*¹ bigouden de la fin du XIXe siècle. Cette pleine page en broderie de fils de soie jaune d'or, où l'on reconnaît la plume de paon montre l'importance de la broderie dans l'histoire de la Bretagne et dans sa construction identitaire.² Explorer les collections du musée de Bretagne, pour interroger les savoir-faire de la broderie, c'est donc cheminer à travers cinq siècles d'histoire, de conservation, de politiques d'acquisition, avec cet esthétisme en tête où s'enchevêtrent mémoire, patrimoine et histoire (Fig.1).

La broderie est un art du fil, du trait qui permet de figurer, de symboliser et d'orner toute matière fibreuse (textile, cuir ou papier) à l'origine de divers objets, meubles ou pièces vestimentaires, témoignant de la culture matérielle d'une époque. Elle s'exprime différemment en fonction des praticiens, des commanditaires et de la volonté de faire signe.

Dans les collections du musée de Bretagne, les pièces brodées sont réalisées dans différentes matières, en fils d'or et d'argent, de laine, de soie, de lin, de coton ou de paille, selon différentes techniques dont la maîtrise dépend de la main qui tient l'aiguille ou le crochet.

Attestée par des sources manuscrites et matérielles, comme étant pratiquée professionnellement dès la fin du Moyen Âge en Bretagne, notamment pour soutenir la communication du duché entre le XIVe et le XVIe siècles, afin de broder des dais et des étendards aujourd'hui visibles sur certaines représentations ou pièces,³ ce sont toutefois des pièces liturgiques de cette période qui sont conservées au musée de Bretagne.

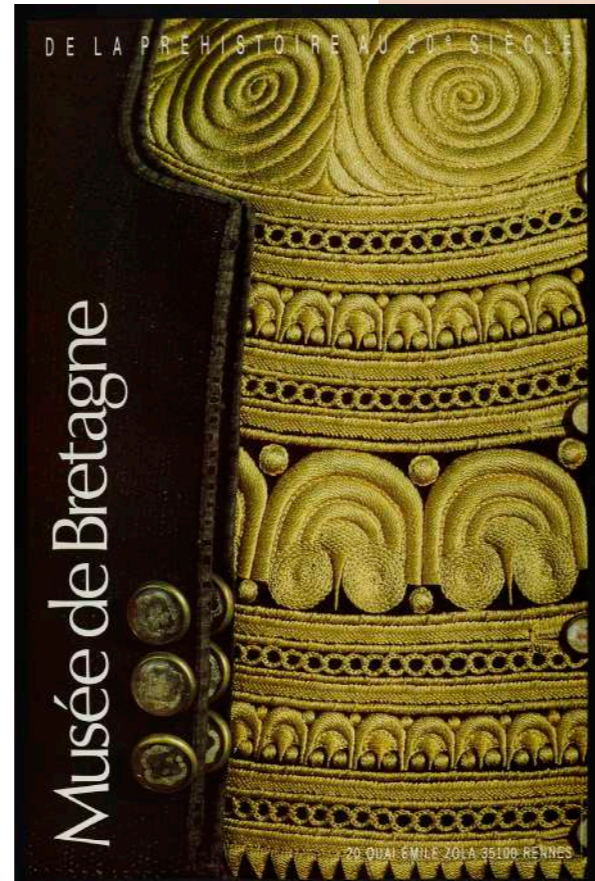


FIG. 1. AFFICHE PROMOTIONNELLE DU MUSÉE DE BRETAGNE, IMPRIMERIE BEAUSOLEIL, 1985. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 985.20.1466 © DOMAINE PUBLIC

Au Moyen Âge et à la Renaissance, cet art sert à figurer saints et apôtres dans la liturgie chrétienne. Ces images brodées, que l'on nomme orfrois, sont fabriquées en série dans de nombreux ateliers européens. Leur commerce est le fruit d'un dense maillage d'échanges commerciaux et diplomatiques. Les brodeurs se déplacent et proposent leur savoir-faire auprès des cathédrales et des églises en construction. De nombreux noms de brodeurs nous sont connus, mais malheureusement pas ceux à l'origine des orfrois de Pleumeur-Bodou (22) offerts par la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine en 1853 au musée de Bretagne.⁴ Plusieurs séries d'orfrois de factures différentes, tous brodés en fils d'or et d'argent, en fils de soie, en fils de lin et de laine, sont gardés précieusement dans les réserves et n'ont jamais été exposées.

La finesse des traits des visages et la maîtrise technique en broderie, témoignent d'un savoir-faire de qualité qui après 500 ans n'a pas perdu de son éclat, comme si les orfrois sortaient tout droit de l'étal d'un de ces marchands brodeurs ou marchands d'ornements d'église arpentant les terres bretonnes. Les figures brodées dans la liturgie chrétienne se raréfient avec la Réforme catholique au profit des motifs floraux et des symboles liturgiques, même si cet art figuratif reste majoritairement encore employé sur les bannières de procession.



FIG. 2. ORFROI DU XVIIÈME SIÈCLE BRODÉ DE FILS D'OR ET D'ARGENT, DE SOIE ET DE LAINE, ORIGINAIRE DE PLEUMEUR-BODOU (22), ACQUIS EN 1853 PAR LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE D'ILLE-ET-VILAINE. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 853.4.1 © DOMAINE PUBLIC

De nombreux brodeurs trouvent en Bretagne, surtout pendant la Réforme catholique, assez de travail pour s'installer et développer la broderie de bannière, à destination des paroisses et des confréries qui fut parfois relayé par le travail de certaines communautés religieuses.

Deux bannières de la seconde moitié du XVIIIe siècle sont conservées au musée de Bretagne, dont une est visible dans le parcours permanent, avec les figures (personnages), la lune et le soleil brodés en fils d'or et d'argent, en fils de laine et de soie. Mais les plus remarquables sont à voir in-situ, dans les églises bretonnes où près d'une centaine sont prêtes à partir en procession. Les brodeurs et brodeuses de l'Ancien Régime travaillent à la broderie de la liturgie chrétienne et l'enrichissement constant des vestiaires liturgiques se comprend d'autant plus à la lecture des inventaires préévolutionnaires. Ainsi, la célèbre⁵ chasuble à la tête de mort, datant du XVIIe siècle, exposée en 2023 pour l'exposition « Mourir, quelle histoire ! »,⁶ témoigne en broderie des préoccupations de nos ancêtres, de cette mort quotidienne, figurée en gloire, permettant, ainsi brodée, peut-être de la rendre moins effrayante (Fig.3).

La broderie sert de passerelle entre « Les Bretons et Dieu »⁷ mais aussi entre les instances de pouvoir de la société et de la population. Les pouvoirs politiques s'expriment en broderie, pour marquer un objet, un champ visuel du décorum textile. Le don en 2006 par les amis du musée⁸ d'une bourse en velours, portant en broderie « Les États de Bretagne-1786 », en fil de laine noire, et portant Armes de France et de Bretagne en fils d'or et d'argent, symbolise l'union de la Province à la France. Cette bourse de congratulation, offerte par les états de Bretagne à différents bienfaiteurs de la collectivité,⁹ est fabriquée en série par des maîtres boursiers parisiens matérialisant ainsi une réalité politique dominante. Cette diffusion des symboles politiques en broderie montre l'importance du marquage visuel des instances de pouvoir. Symboles qui se retrouvent sur des costumes officiels des représentants de la ville ou des États de Bretagne. Ils se retrouvent sur des tapisseries, des meubles ou les fauteuils des parlementaires, en broderie aux petits points, parfois commandés auprès des brodeuses de la communauté du Bon Pasteur de Rennes, de la manufacture des Gobelins ou des quelques maîtres brodeurs installés en ville.

L'expression en broderie s'observe à travers la culture matérielle et ses représentations dans une lecture du raffinement du luxe de l'élite à l'époque moderne. Le musée conserve plusieurs objets qui témoignent de la variété des supports brodés : chaise à porteur, mini-carte brodée de fils de soie, petites boîtes de mariage, etc... Quelques tableaux en broderie, dont celui de Jeanne Roussel daté de 1776, illustre parfaitement la maîtrise de la « peinture à l'aiguille » par certaines femmes, dans la pratique du for-privé. D'autres tableaux de dévotion, aux motifs religieux brodés peuvent entrer dans cette pratique du for-privé de qualité à moins qu'elles n'aient été réalisées par des religieuses elles-mêmes. Car la broderie n'est pas l'apanage du métier de brodeur, elle est surtout pratiquée et transmise dans certains milieux familiaux et au sein des communautés religieuses, notamment dans les établissements qu'elles administrent (hôpitaux, orphelinat ou pensionnat par exemple). La diversité des objets et des pièces vestimentaires brodées conservée au musée de Bretagne renvoie donc à des réalités de pratiques individuelles, collectives et professionnelles très différentes.

La présence de ces quelques pièces brodées dans les collections du musée de Bretagne est révélatrice de l'histoire même de l'institution et de ses orientations successives,¹⁰ qui était à l'origine un musée de province en 1800, puis un musée de ville à vocation archéologique et ethnographique. Ce n'est qu'à partir de 1959 que le musée de Bretagne deviendra, à part entière, un musée d'histoire de la Bretagne. Le manque de visibilité à travers les collections sur de nombreux aspects de la pratique dans les périodes anciennes ne peut se compenser que par le travail des historiens même si plusieurs aspects peuvent encore nous échapper.

Notons toutefois la présence d'une ceinture d'homme de 1798 des plus énigmatiques, puisque rentrée dans les collections tardivement en 1994 et sans explications attenantes, qui ouvre à une compréhension de la diffusion de savoir-faire techniques et d'esthétisme probablement au-delà des frontières sociales, provinciales voire occidentales connues. Cette ceinture en cuir est entièrement brodée en paille, portant les initiales « MS »,¹¹ la date « 1798 » est ornée de motifs qui peuvent s'apparenter au répertoire esthétique breton. Témoignage des échanges internationaux ou des savoir-faire locaux ? Le mystère reste entier. Toutefois la pratique de broder les initiales est courante dans le vestiaire des paysans riches dès le début du XIXe siècle. Plusieurs *chupenn*¹² conservés dans les musées du territoire¹³ portent à la lisière du dos des lettres et des chiffres en tissage ou en broderie.

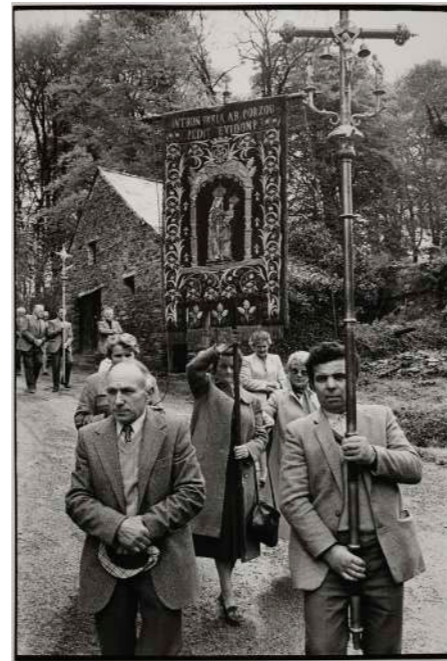


FIG. 3. PHOTOGRAPHIE D'UNE PROCESSION À L'OCCASION DU PARDON DE SAINT-HERBLOT À PLONÉVEZ-DU-FAOU EN 1983, CLAUDE CARRET. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 985.37.13 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 6. CEINTURE D'HOMME, BRODERIE DE PAILLE SUR CUIR, "MS / 1798", 109 X 14 CM, ACHETÉ AUX PETITS ENFANTS DU GRAVEUR ÉMILE MALO-RENAULT. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 995.9.1 © DOMAINE PUBLIC

La broderie en tant que telle n'a jamais été une priorité des conservateurs du musée de Bretagne, excepté lors de son orientation ethnographique commencé au début du XXe siècle,¹⁴ et enrichie grâce au travail de René-Yves Creston,¹⁵ en complément des apports du MNATP, dans le but de présenter la diversité des guises dans la « Galerie des costumes ».¹⁶

Grâce à cet héritage ethnographique, le costume régional est entré dans les collections, puis élargi à la notion de vêtement à partir des années 1980. Jean-Yves Veillard, en 1983 soulignait le fait que « le musée de Bretagne est bien loin de pouvoir présenter l'évolution du vêtement de chaque classe sociale, (...), dans toutes les régions de la Bretagne ».¹⁷

Depuis, les réserves textiles se sont enrichies et comptent près de 2000 items en pièces vestimentaires répondant au mot broderie. Mais les collections à partir desquelles nous pouvons entrevoir l'histoire de la broderie sur le territoire sont bien plus nombreuses : estampes, photographies, cartes postales, peintures, dessins, divers documents manuscrits et imprimés, outils, objets...



FIG. 4. BOURSE DE JETONS DES ÉTATS DE BRETAGNE, 1786, AUX ARMES DU ROYAUME DE FRANCE ET DE LA PROVINCE DE BRETAGNE, BRODERIE DE FILS D'OR ET D'ARGENT, DE SOIE ET DE LAINE, ŒUVRE RESTAURÉE PAR ANGÉLIQUE DURIF ET ÉTUDIÉE. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2016.2.1 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 5. TABLEAU DE JEANNE ROUSSEL DE 1776, PEINTURE À L'AIGUILLE EN FILS DE SOIE (FOUGÈRES, 35), SIGNÉ "JEANE[SI]C ROUSSEL/1776". | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 997.11.1.1 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 7. "FÊTE DES BRODEUSES, PONT-L'ABBÉ", 14 JUILLET 1963, AFFICHE SIGNÉE MICHETEFF, IMPRIMERIE BARGAIN, QUIMPER. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 973.13.126 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 8. ENSEMBLE FÉMININ COMPOSÉ D'UN CORSELET, CORSAGE, GUIMPE, BOURRELET, JUPE ET TABLIER DE LA RÉGION DE ROSPORDEN-ELLIANT, PAYS DE CORNOUAILLE, CONCARNEAU. EN USAGE AU MILIEU DU XIXE SIÈCLE. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2004.29.7 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 9. DÉTAIL DE BRODERIE SUR UNE VESTE EN DRAP DE LAINE, 1853 (DATE BRODÉE), NOYAL-PONTIVY. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2019.7.103 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 10. BONNET D'ENFANT DU PAYS DE GUÉRENDE, SAILLÉ, CIRCA 1850. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 912.49.4 © DOMAINE PUBLIC

En Bretagne, la broderie a joué pleinement son rôle de signifiant identitaire vestimentaire liée au vestiaire dit régional mais pas seulement. Tous les aspects ne peuvent être explicités dans cet article, mais il est indéniable que la diversité des modes, disons comme Pierre-Jakez Hélias « *la fragmentation des modes* »,¹⁸ qui accompagna tout au long des XIXe et XXe siècles la fabrication des costumes régionaux, en permit l'épanouissement et le maintien de la pratique (Fig. 8).

Ainsi, d'un point de vue technique et esthétique, celle qui se démarque le plus est la broderie de couleur sur drap. Cette broderie qui couvre les plastrons des vestes, nommés *chuppen* dans la Pays bigouden, orne parfois les rabats, les lisières et les boutons des différents costumes des Pays de Bretagne. Également présente dans le vestiaire féminin sur les jiletens (corsages), la broderie s'observe sur des jupes, des jupons, des tabliers ainsi que dans le vestiaire enfantin sur certaines pièces de costumes, des bonnets et des bavoires. L'ordonnance des broderies change en fonction des lieux, des époques et des porteurs, mais également selon son genre, son « état » et les moyens qui permettent de payer la brodeuse ou le tailleur-brodeur,¹⁹ permettant ainsi d'affiner l'identité du porteur. La broderie joue alors pleinement son rôle (Fig. 9 et 10).

D'autres savoir-faire de broderie s'expriment sur différentes pièces associées aux vestiaires régionaux, selon les époques, genres et territoires. Les techniques sont alors plus communes ou issues de la « *culture citadine* » qui se déploient sur les cols, les guimpes, les corsages blancs, les châles, les paires de manchettes ou encore les mouchoirs... Le musée conserve ainsi de nombreuses pièces vestimentaires qui restent encore à étudier. René-Yves Creston classe en micro-territoires ces multiples modes,²⁰ dans laquelle la broderie demeure reine. L'originalité du vestiaire féminin se situe également dans la forme que prennent les coiffes, les sous-coiffes et les bonnets en toile, mousseline ou filet brodé. Les techniques et les points de broderie sont alors décrits dans des manuels et sont communs à toutes praticiennes professionnelles ou amatrices des XIXe et XXe siècles. Toutefois les motifs peuvent varier et quelques points semblent caractéristiques comme le point de Neudé²¹ que l'on retrouve sur les coiffes du Pays bigouden. Le musée conserve près de 700 coiffes, dont la broderie en orne plus de la moitié, souvent accompagnés de sa cousine la dentelle (Fig. 11).



FIG. 11. COIFFE DE DEUIL (29X28X8,5CM), PLOBANNAEC AU LIEU-DIT DE KERGREOZ, CIRCA 1945. BRODERIE DE COTON SUR TOILE DE COTON, PASSÉ PLAT, POINT DE CHAÎNETTE, POINT DE NEUDÉ ET POINT DE DEUIL. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 994.61.7 © DOMAINE PUBLIC

FIG. 13. COUPURES DE PRESSE EXTRAITES DE LA REVUE FEMINA, TRAITANT DE LA BRODERIE BRETONNE, PRÉSENTÉE COMME UN MOYEN DE LUTTER CONTRE LES CONSÉQUENCES ÉCONOMIQUES DÉSASTREUSES DE LA CRISE SARDINIÈRE QUI DÉBUTA EN 1902, FEMINA EST UNE REVUE DE MODE CRÉÉE EN 1901, LES TEXTES SONT DE CLAIRE GÉNIAUX ET LES PHOTOGRAPHIES DE CHARLES OU PAUL GÉNIAUX. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2018.0.1735 © DOMAINE PUBLIC

L'adoption et la réinterprétation de ces points et modèles par les brodeuses et lingères du territoire traduit une volonté d'affirmer des modes locales. Sa pratique diffuse en permet le maintien tardif, surtout après les crises économiques et sociales du début du XXe siècle, où le travail de broderie constitua un filet de sécurité économique, selon certains textes, à des milliers de femmes. Malgré les avancées dans la mécanisation de la broderie, la qualité de la broderie main semble irremplaçable. Les besoins sont tels dans la mode féminine (en local ou à l'international), que plusieurs ouvriers, ateliers et entreprises favorisent l'emploi des brodeuses. Dans l'état actuel des recherches, nous n'en mesurons pas encore l'étendue mais le musée en garde traces à travers des représentations, outils et coupures de presse (Fig. 12 et 13).



FIG. 12. POSITIF SUR VERRE, JEUNES FILLES BRODANT HABILLÉES À LA MODE KAPENN (CAP-SIZUN ET ÎLE DE SEIN), CIRCA 1910. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2002.43.26 © DOMAINE PUBLIC



À cela s'ajoute l'affirmation d'une « broderie bretonne » dont l'engouement touristique nourrit un marché en expansion, derrière les ateliers les plus connus que sont les ateliers Jacob, Pichavant et plus tardivement Le Minor installés dans le Finistère. Leurs productions sont alors diffusées dans les nombreux magasins aux spécialités bretonnes, dont les cartes de visite attestent de leur présence jusqu'à Paris. Cet engouement qui trouve racines dans la celtomanie et le romantisme de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, s'est nourri des estampes de Lalaisse et d'autres graveurs et peintres. À travers ces représentations se lit la place de la broderie dans l'épanouissement des costumes régionaux.²² Le musée conserve de très riches collections, qui peuvent être étudiées par le biais de l'histoire de la broderie dans ses représentations aux XIXe et XXe siècles, notamment les collections photographiques et les cartes postales. Certaines collections peuvent même être appréhendées en croisant les pièces vestimentaires conservées au musée, celles-là-même qui ont servi lors des séances photographiques (Fig. 14).



FIG. 14. CARTE PUBLICITAIRE OU PROFESSIONNELLE, HENRI BARBE, SAINT-MALO, MARCHAND SPÉCIALISÉ DANS LES ARTICLES BRETONS DONT LA BRODERIE. DÉBUT XXe SIÈCLE. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2000.21.147 © DOMAINE PUBLIC

De cette pratique de la broderie aux XIXe et XXe siècles, plusieurs zones d'ombres demeurent, et se cachent derrière l'image du tailleur-brodeur,²³ devenue très tôt un emblème de cette affirmation de la fabrication des modes locales. Fixée en photographie et relayée en nombre sur les cartes postales, cette figure du brodeur inspira de nombreux artistes comme Xavier de Langlais ou encore Théophile Lemonnier, fit surtout couler beaucoup d'encre, ce qui contribua à la popularité de la broderie bretonne. L'image du tailleur-brodeur symbolise d'une certaine manière le maintien de la pratique artisanale dans la société rurale contemporaine, et au-delà de sa pratique masculine. Deux thèmes forts qui vont à contre-courant de l'élan général, mais qui n'étaient pas pour déplaire aux défenseurs de l'artisanat. Au moment où le métier se féminise, la Bretagne s'attache à l'image de sa masculinité, pour un plus juste équilibre entre les genres (Fig. 15 et 16).



FIG. 15. PORTRAIT PHOTOGRAPHIQUE DE PICHAVANT, « BRODEUR LE PLUS HABILE DE BRETAGNE », DE PAUL GÉNIAUX, VERS 1900 À PONT-L'ABBÉ. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 994.69.6 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 16. GRAVURE D'UN BRODEUR AU TRAVAIL, VERS 1928, PAR XAVIER DE LANGLAIS (1906-1975). | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 995.67.269 © DOMAINE PUBLIC

Depuis les pensionnats tenus par des religieuses au XVIIe siècle aux écoles pour jeunes filles au XXe siècle, la broderie fait partie de l'éducation des filles et du quotidien de nombreuses femmes. Elle participe comme d'autres travaux d'aiguilles aux savoir-faire fondamentaux de la culture féminine.

Plusieurs pièces des collections du musée de Bretagne permettent d'en apercevoir les aspects matériels : du nécessaire de broderie offert par Mme Veillard, aux abécédaires, aux marques à broder (85 pièces) en passant par le crochet de châtelaine en forme de cœur. Plusieurs photographies en montrent la pratique communautaire, privée ou professionnelle, qui demeure à explorer et à étudier (Fig. 17 et 18).



FIG. 17. MARQUE À BRODER MONTÉE SUR UN PETIT ROULEAU, UTILISÉ PAR L'ATELIER DE MME LAVIGNE DANS LES ANNÉES 1940-1945 À LAVAL, ÉTIQUETTE « NOUVELLES GALERIES LAVAL », DON DE LAVIGNE EN 1990. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 990.108.64 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 18. CROCHET DE CHÂTELAINE EN FORME DE CŒUR, 1880-1920, ASSOCIÉ À UNE CHAÎNE D'ORFÈVRE PEUT SUPPORTER : MONTRE, CLÉS, INSTRUMENTS DE COUTURE. IL S'AGIT ICI D'UNE CHÂTELAINE DE BRODEUSE UTILISÉE PAR BERTHE GAREC. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 969.18.16 © DOMAINE PUBLIC

Le musée de Bretagne garde traces également de différents courants artistiques et d'artistes qui s'emparent de ce médium et/ou de l'esthétisme issu de cette culture en broderie. Notamment le mouvement Ar Seiz Breur,²⁴ avec Jeanne Malivel²⁵ (1895-1926) en cheffe de file, qui réalisa une série de dessins dont le musée a hérité. De même, l'artiste Mathurin Méheut illustre l'ouvrage publié en 1947, *Au Pays Bigouden, Brodeurs, Brodeuses, Broderies*,²⁶ mais il dessina plusieurs modèles de broderie sur filet dont le musée conserve quelques photographies. Le registre esthétique développé par les artistes brodeurs et brodeuses, est revisité et renouvelé par les artistes peintres, sculpteurs, graveurs des XIXe et XXe siècles, et contribuent à la pérennité et la célébrité de la broderie et de la matière bretonne (Fig. 19).

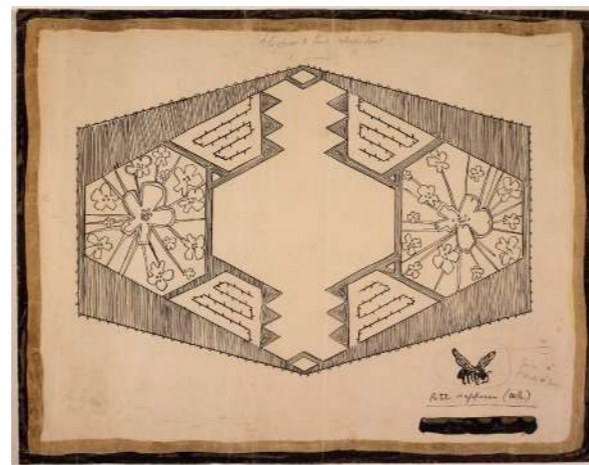


FIG. 19. MOTIF DE BRODERIE POUR NAPPERON DESSINÉ PAR JEANNE MALIVEL ET RÉALISÉ EN BRODERIE PAR JULIE PUGEAULT, VERS 1925. | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2019.12.4 © DOMAINE PUBLIC

Plus récemment, cet art a été renouvelé par plusieurs générations d'artistes-brodeurs et brodeuses qui ont porté cette culture dans les sphères du prêt-à-porter, la Haute Couture et des métiers d'art. Alors que le port du costume brodé disparaît de la vie quotidienne au profit d'une mode plus uniformisée, le prêt-à-porter de l'épopée bigoudène²⁷ dans les années 1950-1980 tente de diffuser et pérenniser l'esthétisme Bigouden en broderie. Dans les années 1980, c'est la styliste Val Piriou qui renouvelle la mode néo-bigoudène dont le musée conserve une série de pièces vestimentaires entrevue lors de l'exposition *Les ficelles du métier*²⁸ et *Val Piriou Lady Bigoude de la Haute Couture*. Au même moment, Pascal Jaouen brode ses premiers costumes et nous connaissons tous sa formidable école de broderie d'art fondée en 1995. Les brodeurs Mathias Ouvrard ou encore Céline Le Belz, dont malheureusement le musée ne garde pas de pièces, ont ouvert des chemins de reconnaissances certaines.

Comme écrit Claude Fauque, dans sa synthèse « La broderie, Splendeurs, mystères et rituels d'un art universel », la broderie en Bretagne est un « cas d'école »²⁹ qui mérite toute notre attention. Elle fait partie intégrante de l'identité régionale, car elle est présente dans son histoire sous différents aspects qu'ils soient sociaux, économiques, politiques, culturels, artistiques ou encore religieux.

Lorsqu'en 1985, le musée de Bretagne met en avant l'image d'un détail de broderie, il rejoint sa vocation d'être un musée de société en affichant une culture constitutive de son histoire, de sa mémoire et de son patrimoine. Sur le territoire, différents savoir-faire se sont diffusés, enrichis et épanouis sous diverses formes et expressions, du Moyen Âge jusqu'à nos jours. Certains aspects s'aperçoivent et sont étudiés dans les collections du musée de Bretagne, mais c'est grâce à l'ensemble des acteurs de la préservation du patrimoine matériel et immatériel, des sources manuscrites et textiles que l'histoire de ce savoir-faire peut être faite. La Bretagne est une véritable terre de Culture[s] de Broderie, et la reconnaissance récente des savoir-faire de la broderie en tant que Patrimoine Culturel Immatériel témoigne de cette vitalité encore présente (Fig. 20).



FIG. 21. PLAQUETTE ILLUSTRÉE DE L'EXPOSITION "VAL PIRIOU UNE GRIFFE BRETONNE", 2003, DIVERSES CRÉATIONS DE VAL PIRIOU D'INSPIRATION BRETONNE. / MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2003.0002.4 © DOMAINE PUBLIC

¹ *Chupenn* signifie veste en breton.

² Identité pris dans le sens d'une « construction sociale et culturelle plus que comme une donnée innée, héritée d'un temps immémorial », selon Manon Six, *L'histoire de la Bretagne au musée de Bretagne, Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. C, 2022.

³ Jean KERHERVÉ, Michael JONES, Xavier de SAINT-CHAMAS, Shantty TURCK, « Regards neufs sur le tabard et les hérauts de Carhaix », *Mémoires de la société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. CI, 2023, p. 281-309.

⁴ Shantty TURCK, « Enquête sur les orfrois du musée de Bretagne, contribution à l'histoire de la broderie figurée, XVe-XVIIe siècles », *Musée dévoilé, le blog du musée de Bretagne*, 2002. - Document disponible en ligne <<https://musee-devoile.blog/2022/04/18/enquete-sur-les-orfrois-du-musee-de-bretagne-contribution-a-l-histoire-de-la-broderie-figurée-15e-17e-siècles/>> (consulté le 17 juin 2023).

⁵ Cet ensemble a déjà été exposé plusieurs fois. Voir Laurence PROD'HOMME (dir.), *Objets de l'histoire, Mémoire de Bretagne*, Éditions Ouest France, Rennes, 2012.

⁶ L'exposition « Mourir, quelle histoire ! » est présentée du 9 juin 2023 au 3 décembre 2023 à l'Abbaye de Daoulas, puis du 16 mars 2023 au 22 septembre 2024 au Musée de Bretagne.

⁷ Catalogue d'exposition « Les Bretons et Dieu », Institut Culturel de Bretagne Buhez, Éditions Ouest-France, Rennes, 1985.

⁸ Lysiane RANNOU, « Une acquisition des amis qui raconte une curieuse histoire », *L'Ami du musée, Fédération française des sociétés d'amis du musée*, n°51, printemps 2017, p.25-26.

⁹ Shantty TURCK, « Une bourse de gratification des États de Bretagne de 1786 », *Bulletin des Amis du Musée et de l'écomusée Bretagne Bentinais (AMEBB), Musée dévoilé, le blog du musée de Bretagne*, octobre 2019. - Document disponible en ligne <[une bourse de gratification des États de Bretagne de 1786 - Musée dévoilé](https://musee-devoile.blog/2019/10/une-bourse-de-gratification-des-etats-de-bretagne-de-1786-musee-devoile/)> (consulté le 19 juin 2023).

¹⁰ Elsa Chevalier, *Le Musée de Bretagne : un musée face à son histoire*, Éditions Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2001.

¹¹ Le « S » est brodé à l'envers. Nous supposons que le brodeur ou la brodeuse ne savait pas écrire.

¹² *Chuppen* désigne ici une veste de dessus. Le terme *Korf-chupenn* désignant une veste de dessous.

¹³ Voir les *chupenn* conservés au Musée Bigouden à Pont-l'Abbé (29) et étudiés par Solenn Boënnec.

¹⁴ Plus tardif que la collecte de costumes effectuée pour le Musée départemental breton à Quimper à partir des années 1870.

¹⁵ René-Yves CRESTON, *Le costume breton*, Éditions Tchou, Paris, 1974.

¹⁶ La « Galerie des costumes » est installée en 1959, pour l'ouverture du musée de Bretagne, en tant que musée d'histoire. Voir Fabienne MARTIN-ADAM, « S'habiller en Bretagne, les présentations des collections textiles au musée de Bretagne », *Musée dévoilé, le blog du musée de Bretagne*, novembre 2020. - Document disponible en ligne <<https://musee-devoile.blog/2020/11/02/shabiller-en-bretagne-les-presentations-des-collections-textiles-au-musee-de-bretagne/>> (consulté le 17 juin 2023).

¹⁷ *Des collections pourquoi faire ? Bilan des acquisitions de 1983*, Éditions du musée de Bretagne, Rennes, 1983.

¹⁸ Pierre-Jakez HÉLIAS, *Costumes de Bretagne*, Éditions d'art Jos Le Doaré, Châteaulin, 1958, p.12.

¹⁹ Jean-Pierre GONIDEC, *Les costumes de la Cornouaille Maritime*, Éditions Coop Breizh, Spézet, 2016.

²⁰ René-Yves Creston comptabilise 70 modes principaux et 1 200 variations de broderie.

²¹ Geneviève JOUANNIC et Viviane HÉLIAS, *La Broderie en basse-Bretagne*, Éditions Jos Le Doaré, Châteaulin, 1989, p.8.

²² Visible dans l'affirmation des costumes régionaux des autres régions de France et d'Europe. À ce propos je renvoie à la lecture Jean-Pierre LETHUILLIER (dir.), *Les costumes régionaux entre mémoire et histoire*, Édition Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.

²³ Rozenn LAYEC, *Du tailleur au brodeur, histoire d'un métier hors du commun, dans Gens de métier- Tud a vicher*, Centre de recherches celtiques et bretonnes, Éditions UBO, Brest, 2000, p.145-160.

²⁴ Voir le catalogue d'exposition sous la direction de Jean-Yves VEILLARD et Daniel LE COUÉDIC, *Ar Seiz Breur, 1923-1947 : la création bretonne entre tradition et modernité*, Éditions Palantines, Plomelin, 2007.

²⁵ Laurence PROD'HOMME, « Des motifs de broderie de Jeanne Malivel », *Musée dévoilé, le blog du musée de Bretagne*, 2020. - Document disponible en ligne <<https://musee-devoile.blog/2020/10/12/des-motifs-de-broderie-de-jeanne-malivel/>> (consulté le 17 juin 2023).

²⁶ Auguste DUPOUY et Mathurin MÉHEUT, *Au Pays bigouden, Brodeurs, brodeuses et broderies*, Éditions Le Minor, Pont-l'Abbé, 1947.

²⁷ Voir le catalogue d'exposition sous la direction de Solenn BOËNNEC, *L'épopée bigoudène du prêt-à-porter, 1950-1980*, Éditions Locus solus, Châteaulin, 2021.

²⁸ *Les ficelles du métier* a été présentée au musée de Bretagne entre août et septembre 2012 ; *Val Piriou Lady Bigoude de la Haute-couture* a été présentée au musée de Bretagne du 15 juin 2010 au 29 novembre 2010.

²⁹ Claude FAUQUE, *La Broderie. Splendeurs, mystères et rituels d'un art universel*, Éditions Aubanel, Évreux, 2007, p.145.



FIG. 20. ÉTIQUETTE FIXÉE SUR LES PRODUITS FABRIQUÉS À L'ATELIER SAINT-RONAN À LOCRONAN TENU PAR MARC LE BERRE, VERS 1935, DESSINÉ PAR GEORGES FOURRIER (1898-1966). | MUSÉE DE BRETAGNE, RENNES - INV. 2002.9.26 © DOMAINE PUBLIC

[CONSERVER ET EXPOSER]

La collection documentaire du Palais Galliera autour de la broderie : ouvrages, périodiques et archives du XIXe au début du XXe siècle

— par Sylvie Roy

Responsable du service de documentation au Palais Galliera

Le Centre de documentation du Palais Galliera conserve un fonds de plus de 120 000 documents, organisé autour de 12 typologies. Parmi les 12 000 ouvrages, 400 documents datés du XIXe au début du XXe siècle portent l'occurrence du terme « broderie ». Ces publications, complétées des catalogues commerciaux, périodiques, patrons couture, et des archives de quelques expositions, permettent d'appréhender le sujet sous toutes ses formes, qu'elles soient historiques, artistiques ou techniques.

La broderie est traditionnellement incluse depuis le XIXe siècle dans la rubrique générique des « Travaux d'aiguille » ou « Ouvrages de dames ». Rarement traitée indépendamment des autres techniques, elle est associée à la dentelle le plus souvent. Afin d'apporter un éclairage sur les richesses bibliographiques consacrées à ce sujet, il était nécessaire de repérer dans la production éditoriale, les documents faisant sens dans l'histoire de la discipline et ce, plus particulièrement du XIXe au début du XXe siècle. La question de l'apprentissage des travaux d'aiguille s'inscrit officiellement dans les programmes scolaires pour les filles à la période révolutionnaire, ce point de départ détermine un pan de l'histoire des femmes liées à cette activité pendant plusieurs générations. Imposée par le législateur, la pratique des travaux d'aiguille devient le territoire des femmes ce qui permet également à certaines d'entre elles d'obtenir une autonomie financière. Dans l'esprit du XIXe siècle, cette pratique est un moyen d'expression artistique doublé d'un véritable guide de conduite. En outre, le contexte de forte concurrence internationale liée aux expositions universelles favorise l'émergence d'un discours stratégique autour de la valorisation du patrimoine et de l'excellence des savoir-faire. Le besoin de créer des écoles spécialisées destinées à former des professionnelles de haut niveau s'impose. Avec la broderie comme fil conducteur, l'apprentissage des travaux d'aiguille et la valorisation du patrimoine textile constituent les deux axes qui guident le choix des documents proposés dans cette présentation.

Afin de contextualiser les sources, il nous paraissait utile de retracer en préambule les principaux jalons du développement de la collection documentaire au sein du Palais Galliera, Musée de la Mode de Paris.

Prémices et histoire de la collection documentaire

L'existence de la collection trouve son origine dans l'esprit des fondateurs de la Société de l'Histoire du Costume dont Maurice Leloir, peintre-illustrateur et collectionneur, est l'une des figures majeures. Notre érudit envisage la société comme la préfiguration du futur musée du costume. À ce titre, il souhaite la création d'une bibliothèque dont les missions sont définies dans l'article premier des statuts de la SHC publiés en 1907. Les textes prévoient un poste de bibliothécaire et la tenue d'un catalogue d'ouvrages, parallèlement à celui des objets. En visionnaire du futur musée, il accorde un intérêt marqué à la collecte d'imprimés envisagés comme une source indispensable à la formation des historiens du costume et des professionnels du secteur textile et habillement.

Les premières acquisitions de la Société de l'Histoire du Costume¹ sont consignées dans son bulletin paru de 1907 à 1910. La rubrique des dons est précieuse pour la connaissance de l'enrichissement des objets et documents qui constituent le noyau de la future collection muséale. Dans l'inventaire des collections de la Société, établi à l'occasion du don de la Société de l'Histoire du Costume à la Ville de Paris en 1920, il est fait mention de plusieurs références bibliographiques. Les informations, trop souvent imprécises, ne permettent pas d'identifier les documents entrevus dans la rubrique des dons et acquisitions du bulletin de la SHC. Seuls les volumes de l'*Encyclopédie* Diderot et d'Alembert, sur lesquels figure la mention manuscrite du nom de Maurice Leloir, sont explicitement cités dans ce premier livre d'inventaire. L'histoire tumultueuse de la création du musée du costume prend fin avec son ouverture officielle en 1954. À nouveau, les acquisitions de documents apparaissent dans les registres, mais il est vraisemblable qu'un enrichissement de la bibliothèque se développe parallèlement sans être consigné dans un quelconque document officiel. La décennie des années 1980 est marquée par une intensification des entrées de périodiques de mode et de catalogues commerciaux de grands magasins, sources particulièrement riches sur la broderie.² La création d'une bibliothèque dont le projet est porté par Guillaume Garnier, alors directeur du Musée de la Mode et du Costume, parvient à se concrétiser en 1988.

L'apprentissage des « travaux d'aiguille » L'enseignement à l'école

Les ouvrages techniques utilisés dans un cadre domestique sont à replacer dans le contexte de l'apprentissage des travaux manuels en milieu scolaire. L'origine de l'enseignement à l'école permet en effet de comprendre le lien établi entre les femmes et les travaux d'aiguille. Dans cette optique, les textes révolutionnaires légiférant sur l'accès à la connaissance pour tous les citoyens s'avèrent particulièrement édifians. Un projet de décret de septembre 1791 stipule que « toutes les instructions données aux filles dans les maisons d'éducation publique tendront particulièrement à les préparer aux vertus de la vie domestique et aux talents utiles dans le gouvernement de la famille. »³

Dans cette lignée, un « projet d'éducation du peuple français » est élaboré par le député Joseph Lakanal et consigné dans un texte daté du 26 juin 1793. Le projet sera validé en 1794, à la suite duquel la Convention décidera de fonder 24 000 écoles primaires. L'enseignement envisagé est commun pour les matières générales, mais dans l'esprit des législateurs, la différenciation des sexes justifie des apprentissages spécifiques. Il est en effet précisé à l'article 23 du projet de Lakanal que « une partie du temps destiné aux écoles est employé à des ouvrages manuels de différentes espèces utiles et communes. Les filles surtout sont instruites à coudre, tricoter, etc... »⁴ L'apprentissage scolaire des travaux d'aiguille trouve donc son fondement législatif à la fin du XVIIIe siècle. Corroboré par l'ordonnance du 23 juin 1836 inscrivant ces mêmes travaux dans le programme des matières à professer en école primaire, cet enseignement féminin est rendu obligatoire par la loi du 15 mars 1850. La broderie y est enseignée tout comme la couture, la dentelle, le tricot, le crochet etc... L'imprécision règne toutefois dans le contenu des apprentissages de la discipline.

“

Les ouvrages techniques utilisés dans un cadre domestique sont à replacer dans le contexte de l'apprentissage des travaux manuels en milieu scolaire. L'origine de l'enseignement à l'école permet en effet de comprendre le lien établi entre les femmes et les travaux d'aiguille.

Le premier registre de bibliothèque établit la liste des documents collectés dès l'origine par la Société de l'Histoire du Costume et tout au long du XXe siècle. L'ensemble atteste d'une politique d'acquisition initialement orientée vers des ouvrages techniques et historiques consacrés à l'étude du costume et du textile. La mise en lumière de quelques documents abordant la broderie nous permet ici d'identifier les imprimés autour des méthodes d'apprentissage des travaux d'aiguille et ceux dont le contenu valorise les savoir-faire et le patrimoine textile.

À l'occasion de l'Exposition Universelle de 1867, l'inspecteur A. J. Viaud, désireux d'apporter de la rigueur dans les programmes scolaires, dresse une nomenclature qu'il divise en trois catégories : la couture et le tricot, classés dans les « nécessaires et indispensables » ; la broderie, tapisserie et dentelle répertoriés dans les « travaux utiles et agréables » ; et enfin, les « travaux d'agrément ». ⁵ Il ne retient pour l'école que les « nécessaires et indispensables » à la bonne tenue d'une maison. Les jeunes filles, épouses et mères en devenir, sont par ces injonctions chargées de l'économie domestique sous toutes ses formes. Elles endossent à travers la gestion quotidienne de la maisonnée et la bonne tenue du foyer, le rôle de garantes de la cellule familiale sur laquelle s'appuie toute l'organisation de la société française.

Cette assignation a conduit les législateurs à cantonner principalement l'enseignement féminin au domaine ménager et à la maîtrise des savoir-faire techniques. L'enseignement à l'école limite donc considérablement le champ des apprentissages pour les filles, y compris en matière de travaux d'aiguille. Ces choix restrictifs sont entérinés en 1882 par un programme de travail manuel prescrit autour du tricot, du marquage (des vêtements et du linge) et de la couture. De fait, l'enseignement de la broderie, comme celui de la dentelle et de la tapisserie, est exclu du périmètre de l'école à partir de cette date. Mais manier l'aiguille ne s'apprend pas uniquement en milieu scolaire, l'apprentissage relève bien entendu de la transmission familiale et d'une pratique à domicile à l'aide d'ouvrages et de périodiques abondamment édités au cours du XIXe siècle.

Les manuels ou guides pratiques



FIG. 1. MME CELNART, *Manuel des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent et dont elles peuvent s'occuper avec agrément...*, ÉDITIONS LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET, 1830. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Destinés à une classe bourgeoise aisée en quête de conseils dans différents domaines de la vie sociale et quotidienne, les guides édités par Roret notamment, jalonnent le XIXe siècle. Cet éditeur publie plusieurs manuels rédigés par « Mme Celnart ». ⁶ Le Palais Galliera conserve de l'autrice, l'édition de 1830 du *Manuel des demoiselles ou arts et métiers qui leur conviennent, et dont elles peuvent s'occuper avec agrément*. L'avant-propos pointe les obligations qui incombent aux femmes : « Ce manuel, dont le titre seul annonce l'utilité générale, enseigne tous les petits ouvrages de main avec lesquels toutes les femmes doivent être familiarisées, quelles que soient d'ailleurs leur instruction et leur position dans le monde [...] il leur offrira à la fois un moyen d'économie, et un sujet d'amusement ». Structuré en seize chapitres autour d'une progression graduelle, l'ouvrage comprend un long développement sur « L'art de la broderie », placé en deuxième position entre le chapitre de « L'art de la couturière ou de la tailleuse de robe » et celui de « L'art du tricot ». Bien qu'aucune illustration ne l'accompagne, ce manuel technique rencontrera un grand succès sous la Monarchie de Juillet, comme l'attestent les cinq éditions parues entre 1826 et 1837.

Les périodiques de mode

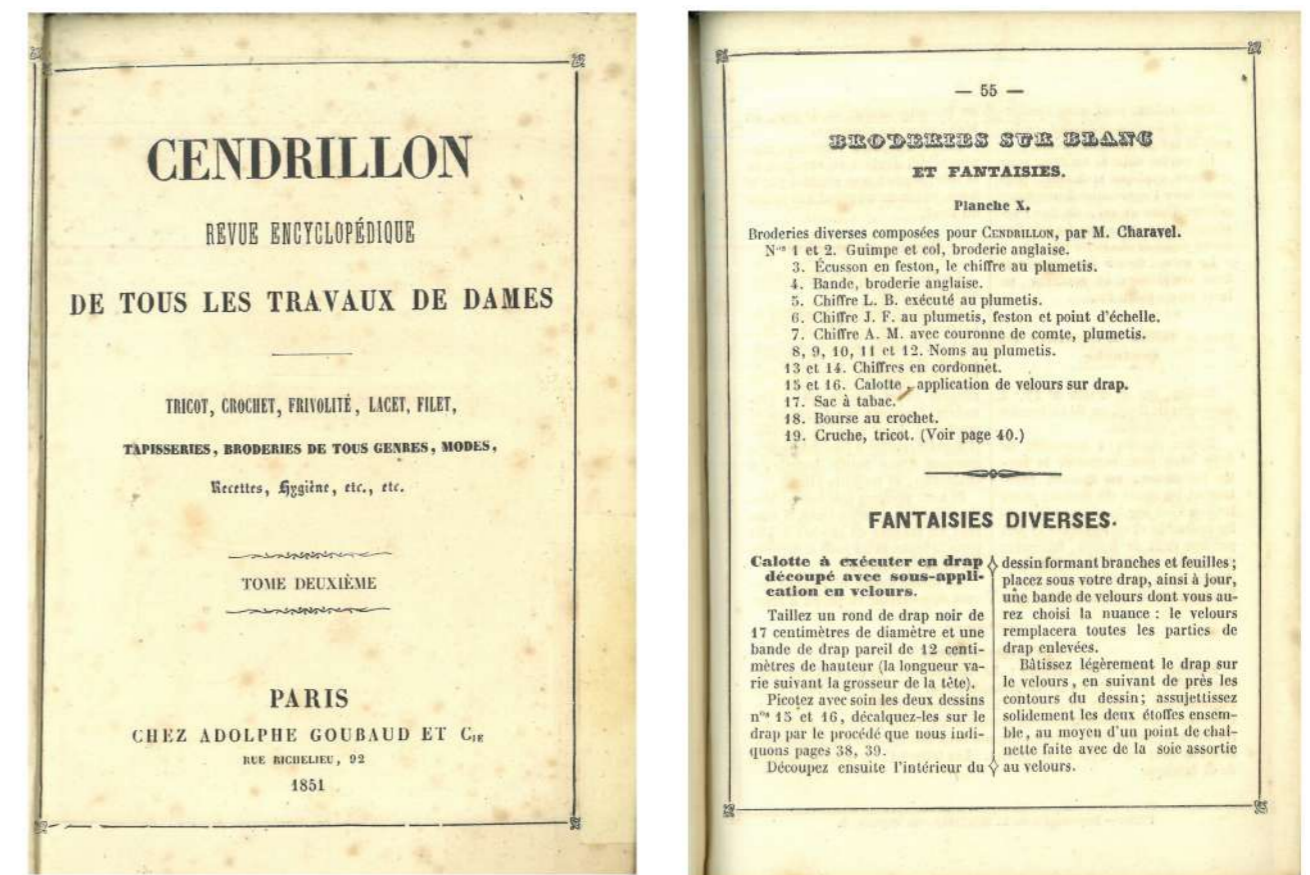


FIG. 2. Cendrillon, revue encyclopédique de tous les travaux de dames, 1850-1872. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les périodiques de mode jouent également un rôle essentiel dans l'initiation et le perfectionnement des travaux féminins. Dans l'édition pléthorique des magazines du XIXe siècle, le titre *Cendrillon : revue encyclopédique de tous les travaux de dames*, publié de 1850 à 1872, ⁷ annonce d'emblée le contenu de son programme éditorial. Explications et planches ou dessins techniques caractérisent la dimension pédagogique de la revue. Agrémentée de gravures de mode, d'images pieuses, de partitions de musique et de patrons couture, ce titre s'adresse implicitement à des femmes de condition aisée ayant reçu une éducation bourgeoise.

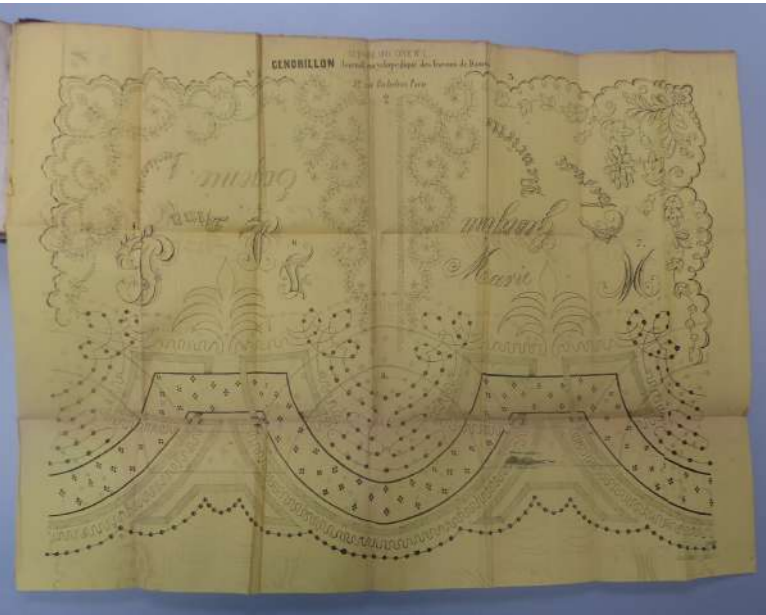


FIG. 3. PATRON PARU DANS Cendrillon, 1851. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 4. GRAVURE PARUE DANS Cendrillon, NOVEMBRE 1850. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

La Mode illustrée (1860-1937) quant à elle s'impose comme l'incontournable revue féminine de la seconde moitié du XIXe siècle. L'abondance des gravures juxtaposées au texte permet à la lectrice de s'appropriier les différents travaux à réaliser. En outre, l'hebdomadaire est accompagné de patrons couture dont le recto de certaines planches est imprimé de motifs de broderie destinés à l'ornementation des vêtements, des accessoires, du linge et des objets de décoration.



FIG. 5. PATRON PARU DANS La Mode illustrée, 1860, n° 1. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Sous la plume d'Emmeline Raymond,⁸ les articles fourmillent de conseils moralisateurs et distillent au fil des pages l'idéologie conservatrice autour du rôle des femmes au sein de la société. De 11 000 lectrices en 1860, la publication bondit à 100 000 en 1890. Son succès grandissant indique une large diffusion dans toutes les couches sociales, y compris chez les domestiques qui lisent les numéros délaissés par leur maîtresse. Ce titre très populaire contribue donc à relayer la représentation de la bonne épouse et mère dévouée dont le paradigme est profondément ancré dans l'inconscient collectif. Dès les années 1830, Honoré de Balzac transpose dans ses romans une représentation de la femme occupée aux travaux manuels :

« Pendant toute la journée, elle tira l'aiguille sur sa broderie avec cette attention obtuse de la jeune fille qui paraît, comme Agnès, ne penser à rien [...] De cette profonde méditation, il en résulta chez Philomène, une envie de se confesser. »⁹

Le maniement de l'aiguille est considéré comme une activité féminine vertueuse. L'iconographie des gravures de mode véhiculent cette représentation et les textes fournissent les préceptes de la morale auxquels se conformer. Dans l'esprit dix-neuviémiste, l'activité manuelle est revêtue d'une double mission qui répond non seulement aux nécessités domestiques, mais constitue également un dispositif garant de l'ordre social. Ces tâches pratiquées dans le logis, sont supposées garder les femmes dans le droit chemin, les empêchant d'avoir de mauvaises pensées susceptibles de les éloigner du rôle d'épouse et de mère exemplaire. La diffusion de ce discours prescripteur de vertus fera paradoxalement le lit d'une pensée féministe où les femmes envisagées comme les pivots de la famille, doivent recevoir une bonne instruction afin de la transmettre à leurs enfants. Dans ce continuum, l'acquisition des connaissances ouvre progressivement le monde du travail aux femmes. Les métiers d'illustratrice ou de rédactrice pour journaux féminins sont notamment acceptés comme activités respectables dans les milieux privilégiés du XIXe siècle. Au sommet, l'une d'elle deviendra une cheffe d'entreprise recherchée et une auteure reconnue pour son savoir et son expertise dans le domaine des travaux d'aiguille.

L'oeuvre de Thérèse de Dillmont

La broderie, la tapisserie et la dentelle, classées dans les « travaux utiles et agréables », sont investies d'un statut plus noble. De fait, elles deviennent le territoire des femmes de conditions aisées. Thérèse de Dillmont (1846-1890), aristocrate autrichienne admise à l'Académie de broderie de Vienne en 1864, ouvre après ses études un magasin de broderie et de passementerie au sein duquel elle donne des cours. Lors de l'Exposition Universelle de 1878 à Paris, elle fait la connaissance de Jean Dollfus-Mieg, fondateur de D.M.C. En industriel et homme d'affaires éclairé, il entrevoit l'intérêt financier d'une école dirigée par une experte de haut vol. Il finit par la convaincre de le rejoindre à Mulhouse, ce qu'elle fera en 1884 pour y fonder une école de broderie. C'est également au cours de cette période qu'elle écrit son *Encyclopédie des ouvrages de dames* publiée en 1886. Ignorant sans doute le livre de Mme Celnart paru soixante ans plus tôt, elle prend soin dans son avant-propos d'expliquer sa démarche : « Jusqu'à ce jour, il n'existait aucune publication contenant un recueil complet des ouvrages connus sous le nom de travaux d'aiguille ou d'ouvrages de dames. Désireuse de combler cette lacune, je me suis décidée à publier dans la présente Encyclopédie le résumé de connaissances acquises par une pratique constante, et j'ai la satisfaction de pouvoir ainsi offrir aux dames et aux jeunes filles qui ont du goût pour ce genre de travaux, le moyen de s'instruire par elles-mêmes dans tout ce qui y a trait. » L'ouvrage est richement illustré de schémas et de dessins venant en appui des explications techniques.

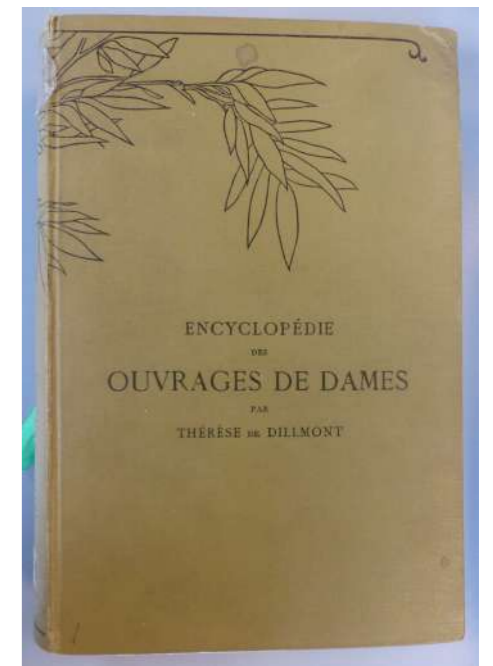


FIG. 6. THÉRÈSE DE DILLMONT, Encyclopédie des ouvrages de dames, ÉDITIONS THÉRÈSE DE DILLMONT, MULHOUSE, S.D. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

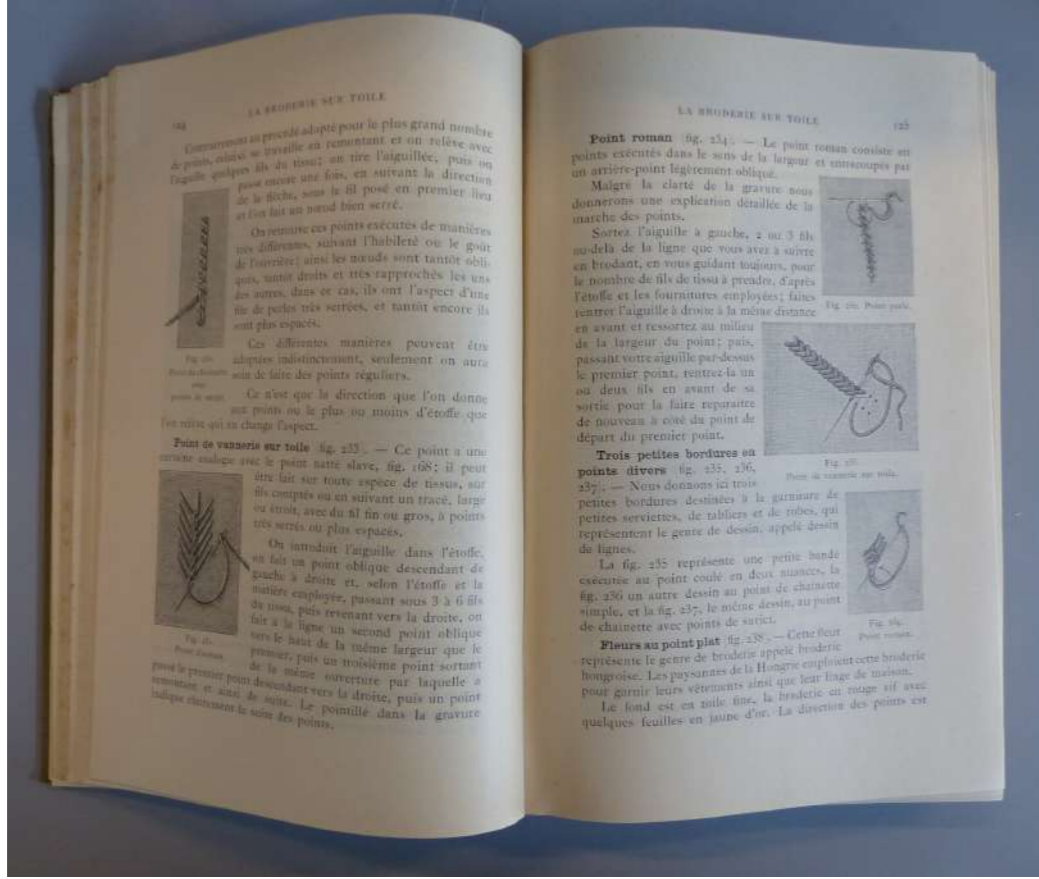


FIG. 7. THÉRÈSE DE DILLMONT, Encyclopédie des ouvrages de dames, ÉDITIONS THÉRÈSE DE DILLMONT, MULHOUSE, S.D. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

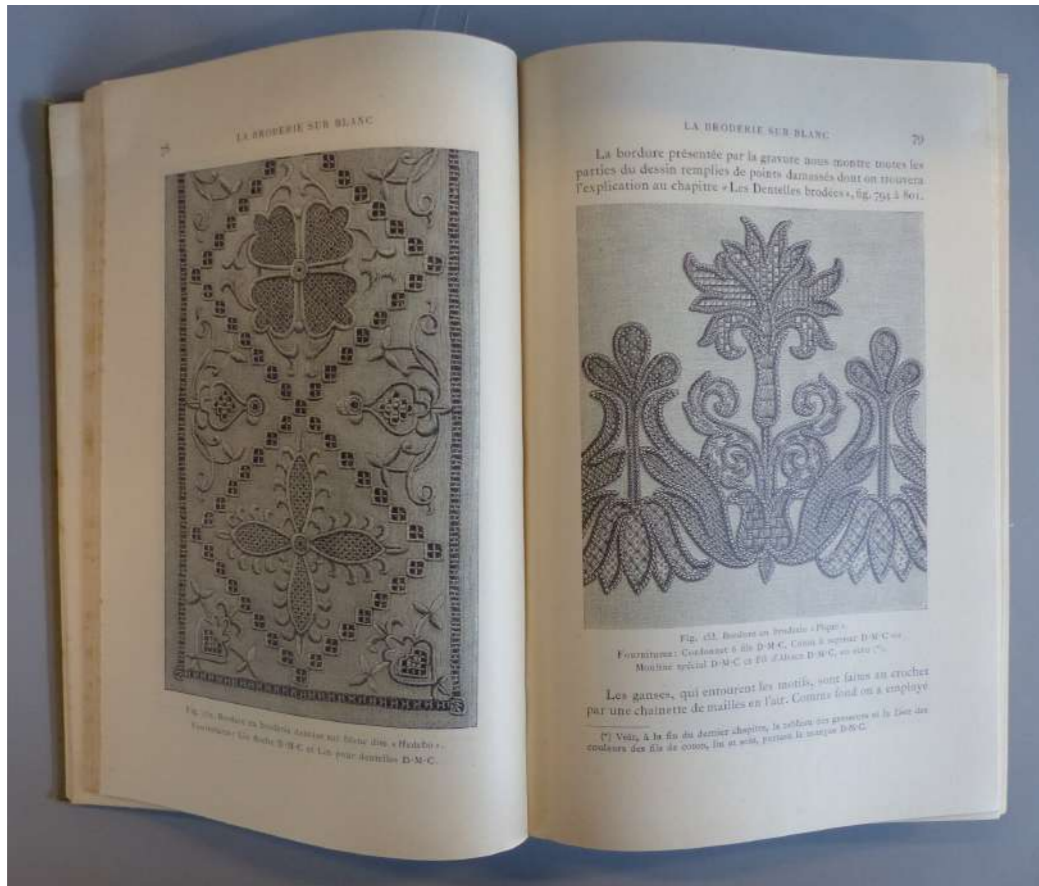


FIG. 8. THÉRÈSE DE DILLMONT, Encyclopédie des ouvrages de dames, ÉDITIONS THÉRÈSE DE DILLMONT, MULHOUSE, S.D. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 9. THÉRÈSE DE DILLMONT, Encyclopédie des ouvrages de dames, ÉDITIONS THÉRÈSE DE DILLMONT, MULHOUSE, S.D. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

L'autrice apporte également des précisions sur le choix des motifs reproduits en couleurs constitués par « un grand nombre de modèles, dont les uns ont été spécialement composés en vue de cette publication, et dont les autres, copiés sur des objets d'art d'une grande pureté de style, ont été empruntés aux pays et aux époques qui ont produit les ouvrages les plus remarquables par leur valeur et leur perfection artistique. »

Enfin, n'oubliant pas son tribut à Jean Dolfus-Mieg, elle conclut son propos en vantant l'utilisation des fils de coton, laine, soie, lin et ramie de la marque D.M.C : « une longue expérience m'a prouvé que les produits qui sont revêtus de cette marque sont de qualité tout à fait supérieure. » Le chapitre consacré à la broderie aborde la technique sous tous ces aspects : points, matériaux, supports textiles, outils, métiers à broder etc... Combinées à l'exhaustivité des techniques présentées, les illustrations rendent la publication didactique et attrayante, qualités justifiant son succès durable.

Thérèse de Dillmont poursuit sa mission pédagogique en rédigeant plusieurs ouvrages en lien avec sa spécialité : *Album de broderies au point de croix*, *Alphabets de la brodeuse*, *La broderie sur tulle*, *Broderie norvégienne*. Sa production éditoriale est enrichie de manuels sur la dentelle, le tricot, le crochet, la couture, le macramé, dont la plupart sont conservés au Palais Galliera. Aucune technique n'échappe à l'expertise de l'autrice dont les publications sont rééditées tout au long du XXe siècle. Reproduites en fac-similés dans les années 2010, elles demeurent des ouvrages de référence en la matière. En prenant comme modèles des œuvres réalisées dans divers pays et à différentes époques, Thérèse de Dillmont contribue à esquisser les prémices d'une reconnaissance patrimoniale des savoir-faire liés aux travaux d'aiguille.

Les ouvrages de valorisation du patrimoine autour de la broderie

Ouvrages d'érudition

Nombre de livres d'érudits sur le patrimoine en général, et le patrimoine textile en particulier, jalonnent le XIXe siècle dans un contexte d'émergence de la protection patrimoniale. Le Palais Galliera conserve l'un de ces exemplaires les plus remarquables avec *La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires* par Louis de Farcy.¹⁰ Cet érudit et collectionneur angevin se passionne avant tout pour sa ville natale et pour l'art textile. L'ouvrage, imposant par son format *in-plano* et ces 146 planches, constitue un objet d'une exceptionnelle qualité tant sur sa présentation que son contenu. L'auteur appuie son propos sur l'étude d'archives et d'objets rattachés au patrimoine religieux pour la majorité d'entre eux (vêtements liturgiques, parements d'autel, tableaux brodés évoquant des scènes de la vie religieuse). Rééditée en 1919 puis en 2020, la publication est l'une des études les plus rigoureuses ayant contribué à hisser la broderie au rang d'ouvrage d'art à travers la valorisation de son patrimoine. De plus en plus présente dans les publications, cette approche constitue un outil de stratégie économique dans un contexte fortement concurrentiel.

Du fabricant à l'auteur : Ernest Lefébure

Vitrines de la production internationale dans tous les domaines, les expositions universelles créent une émulation entre fabricants dont il faut valoriser l'excellence. Rassembler dans un ouvrage des exemples d'œuvres exceptionnelles produites au cours de l'histoire est l'un des leviers utilisés pour revigorer la production de l'industrie textile. Ernest Lefébure (1835-1914) fabricant de dentelle et membre fondateur de l'Union Centrale des Arts Décoratifs depuis 1863, est l'un des acteurs majeurs de la valorisation des arts textiles. Dans son ouvrage *Broderie et dentelles*,¹¹ il prend soin dans l'avant-propos d'avertir sur les lacunes de l'histoire des industries d'art que la bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts s'est donné à remplir : « *il n'y avait pas encore d'histoire proprement dite de la broderie* ». Il poursuit sur l'importance du « rôle que le travail des femmes joue dans la production artistique du monde ». Son ambition est de « *mettre les œuvres de broderie et de dentelle au niveau des objets d'art en peinture, en gravure et en sculpture que tout le monde trouve dignes de figurer dans nos grands musées publics* ». Il conclut en s'adressant aux femmes : « *jeunes filles qui apprenez à dessiner et à peindre, c'est pour vous que ce livre est écrit [...] Voyez les œuvres du passé pour vous rendre compte de tout ce qu'on peut faire de beau par les mêmes moyens !* » Le chapitre consacré à la broderie débute par des définitions, suivies par l'histoire des productions de l'Antiquité jusqu'à nos jours ; il est illustré de dessins en noir qui reproduisent les œuvres les plus magistrales « *prenant à l'Orient comme à l'Occident, fouillant les civilisations les plus primitives comme les plus policées, accumulant dans les salles d'un musée les œuvres qui embrassent tous les âges et tous les peuples* ».

Ernest Lefébure poursuit sa mission de valorisation du patrimoine dans le chapitre de la « *Classe 34 dentelles, tulles, broderies et passementerie* » du rapport de l'Exposition Universelle de 1889. Il ajoute des propos teintés d'un chauvinisme non dissimulé qui affirment la supériorité de la France dans le domaine des métiers d'art. « *Ce que l'on appelle les ouvrages de dames [...] forme une des branches les plus vivaces de l'industrie parisienne* » [...] « *nulle part on ne rencontre la même variété d'ouvrages, le même goût de la nouveauté, la même perfection d'ensemble que dans les broderies françaises* ».¹² Toutefois, il nuance son propos et pointe la menace sérieuse constituée par la concurrence étrangère. Pour y faire face, il suggère de développer les enseignements artistiques : « *Il faut multiplier les cours de dessin, de peinture et de sculpture. Il faut seconder de toutes façons la formation des artistes de l'industrie à tous les degrés. On doit mettre sous leurs yeux, par des bibliothèques et des musées spéciaux, les plus beaux modèles du passé. Il faut enfin créer des cours et des conférences, où des voix autorisées apprennent à tous, ouvriers et fabricants et acheteurs, à distinguer ce qui est vraiment beau.* »¹³ Par ces mots, il assoit le projet de création d'écoles qui permettront de rehausser la qualité de la production et ainsi de redynamiser le secteur. Ce texte participe à fonder une politique active en faveur de lieux d'apprentissage dont découle la création du « Comité des dames » en 1895.

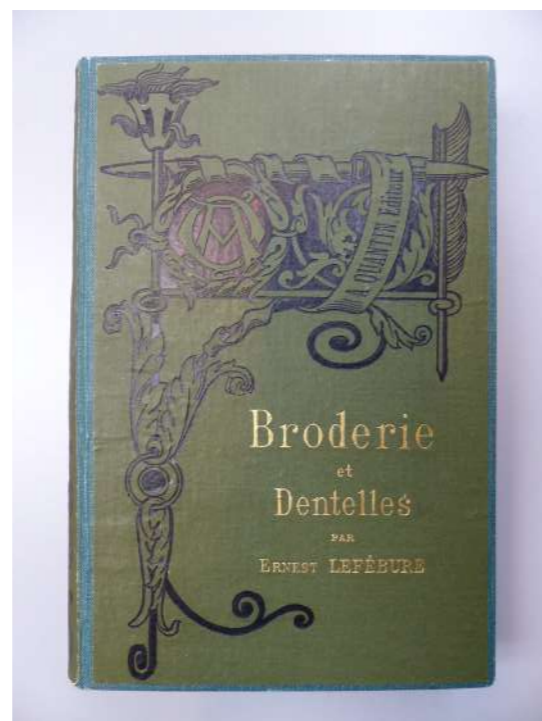


FIG. 10. ERNEST LEFÉBURE, *Broderies et dentelles*, ÉDITIONS A. QUANTIN, 1887. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

“

[...] nulle part on ne rencontre la même variété d'ouvrages, le même goût de la nouveauté, la même perfection d'ensemble que dans les broderies françaises.

Le rôle du Comité des dames

Parmi les emplois féminins, les activités artistiques sont considérées comme une source de revenus honorable. Un premier événement vient mettre en valeur les réalisations à travers la grande *Exposition des arts de la femme* organisée par l'UCAD au Palais de l'Industrie en 1892.

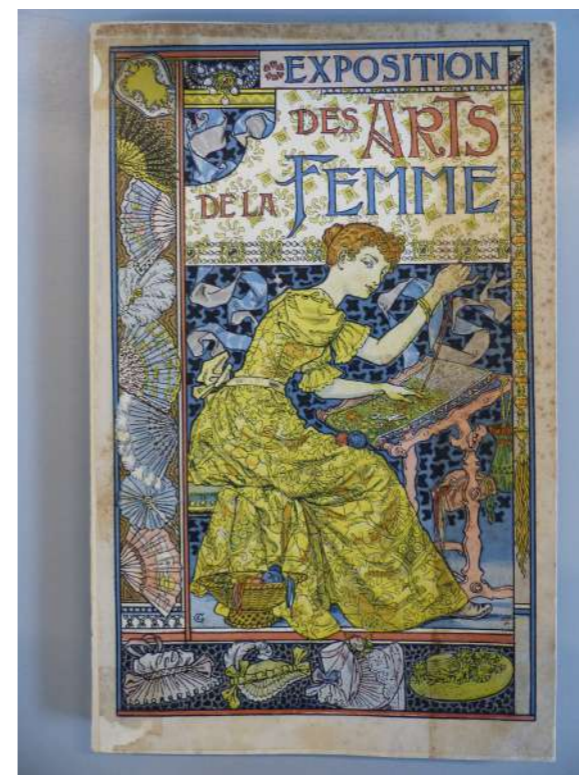


FIG. 11. EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME, IMPRIMERIE DE A. WARMONT, 1892. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

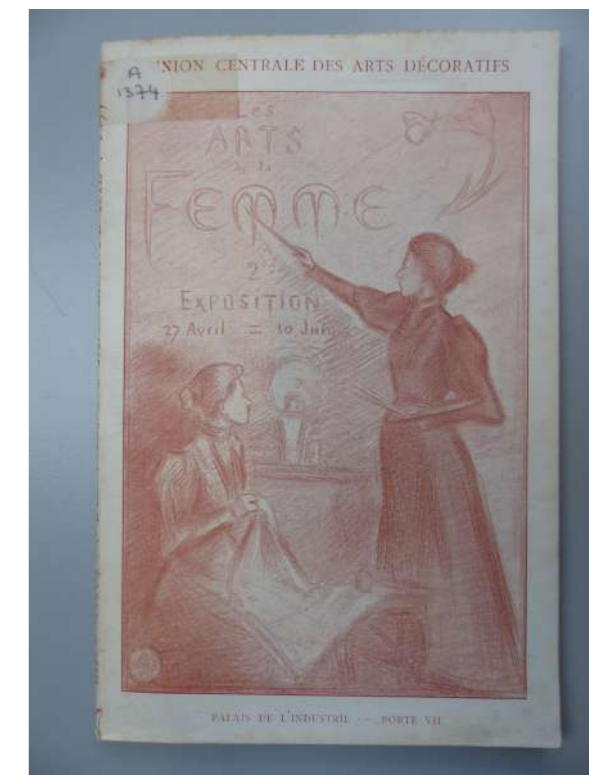


FIG. 12. EXPOSITION DES ARTS DE LA FEMME, IMPRIMERIE DE A. WARMONT, 1895. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Un second événement confié cette fois au « Comité des dames », nouvellement créé au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, a lieu en 1895. Le centre de documentation du Palais Galliera conserve les deux catalogues de ces expositions. Bien que dénués d'illustrations, ils fournissent les mentions de diverses typologies d'œuvres et parmi elles, de nombreuses broderies anciennes côtoyant les productions contemporaines, toutes hissées au rang d'objets dignes de figurer dans un musée.

L'exposition de 1895 sert de vitrine aux actions menées par le Comité des dames. Celui-ci, composé de personnalités mondaines pratiquant l'art en amateur, se donne comme mission de guider le travail des jeunes filles dans une quête de perfection artistique et morale. Cette profession de foi n'est pas sans rappeler l'idéologie véhiculée par *La Mode illustrée*. La pratique d'un art décoratif au sein du foyer est censée éviter aux ouvrières de tomber dans une vie de tentation, véritable menace pour l'équilibre de la famille. L'école créée par le Comité des dames propose une diversité de sujets aux concours, parmi lesquels le textile, la mode et les travaux d'aiguille, mais aussi la reliure, le papier peint ou le mobilier. Accessible exclusivement aux filles,¹⁴ elle a pour ambition, au-delà de la simple pratique d'un art d'agrément, de former de futures professionnelles d'excellence. Deux cours sont proposés en 1900, art décoratif et décoration du cuir, auxquels s'ajoutent progressivement le dessin géométrique et la perspective, le modelage, la reliure, la dentelle et la broderie.¹⁵ Dans les années 1910, la structure prend le nom de « École et ateliers d'arts décoratifs ». Sa notoriété grandit à mesure que les cours s'enrichissent de nouvelles spécialités tout au long du XXe siècle. Sa fermeture définitive aura lieu en 1988.

Les catalogues et les archives du musée Galliera, musée d'art industriel

Les expositions se déroulant dans l'enceinte du Palais Galliera au début du XXe siècle font la synthèse des approches dédiées à la valorisation du patrimoine textile et à la mise en lumière des savoir-faire de l'industrie de la mode. Situé non loin du quartier du triangle d'or où s'installent les grandes maisons de couture en ce début de siècle, le Palais Galliera vient d'être consacré musée d'art industriel. Vitrine des savoir-faire et de leurs richesses patrimoniales, l'institution organise plusieurs événements en lien avec ces sujets.¹⁶ Parmi eux, trois expositions font référence à la broderie : *Exposition de dentelles, guipures et broderies ajourées* en 1904, *Exposition de la broderie et de ses applications* en 1912, *Exposition de la dentelle et de la broderie modernes* en 1922.

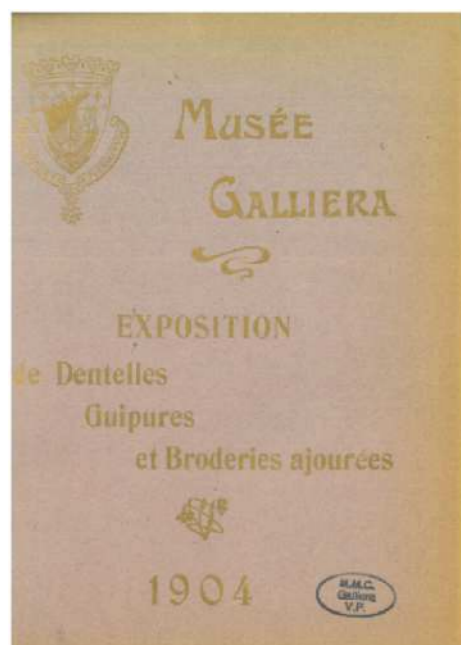


FIG. 13. EXPOSITION DENTELLES, GUIPURES ET BRODERIES AJOURÉES, 1904. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

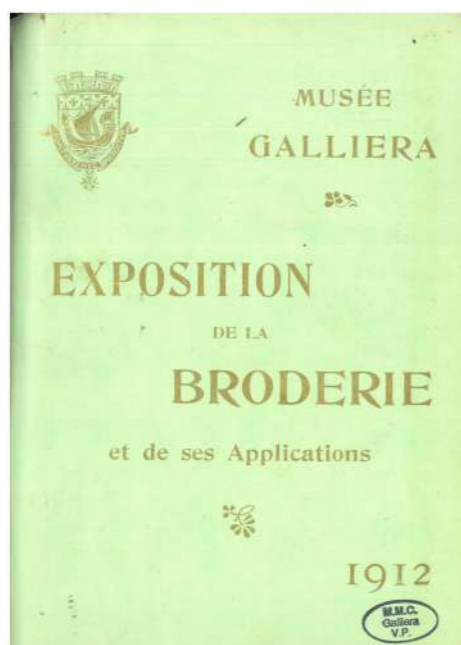


FIG. 14. EXPOSITION DE LA BRODERIE ET DE SES APPLICATIONS, 1912. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

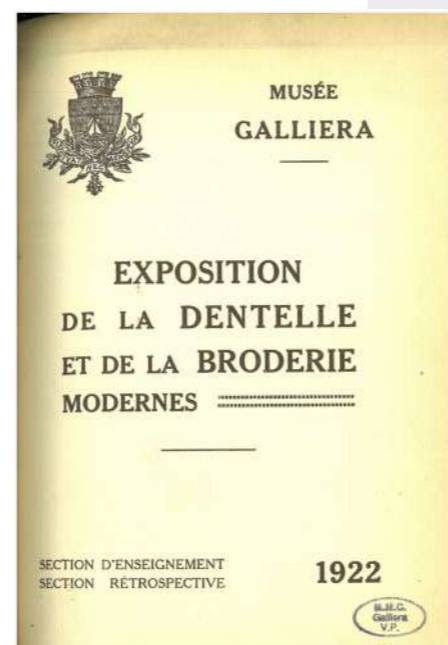


FIG. 15. EXPOSITION DE LA DENTELLE ET DE LA BRODERIE MODERNE, 1922. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les catalogues sommaires, accompagnés du rapport et d'un article de la revue *Parisia* parus en 1912, sont complétés par le fonds d'archives des expositions qui nous éclairent sur la liste des exposants sélectionnés (ou non) par le jury permanent du musée Galliera. Modèles de fabricants de broderie, travaux d'élèves formés dans les écoles spécialisées, pièces exécutées par les dames de la haute société et collections privées coexistent dans le parcours de ces trois expositions, témoignant d'une production qui confrontent professionnels, pratiques amateurs et œuvres du passé. Ainsi en 1904, parmi les nombreux exposants, le Comité des Dames, apparaît comme prêteur de collections anciennes, mais également comme organisme de tutelle pour des « groupes d'ouvrières travaillant dans leur foyers ». Ces présentations attestent du rôle actif joué par le Comité aussi bien dans le soutien aux brodeuses que dans la démarche de valorisation du patrimoine ancien.

Concernant la présence de la haute couture au sein de ces événements, Paquin présente en 1912 des productions réalisées par l'atelier de la prestigieuse maison permettant d'illustrer l'utilisation de la broderie dans la mode.

Affaiblie par la Première Guerre mondiale, l'industrie du luxe doit se redynamiser économiquement. Le bordereau d'admission, envoyé par le Palais Galliera aux potentiels exposants pour la préparation de l'exposition de 1922, annonce l'évènement en des termes promotionnels non équivoques :

« Le but de l'exposition étant de propager dans la clientèle d'acheteurs le goût de ces productions artistiques éminemment françaises, des toilettes créées par la grande couture parisienne montreront quel parti on peut en tirer pour la parure et les élégances françaises ».

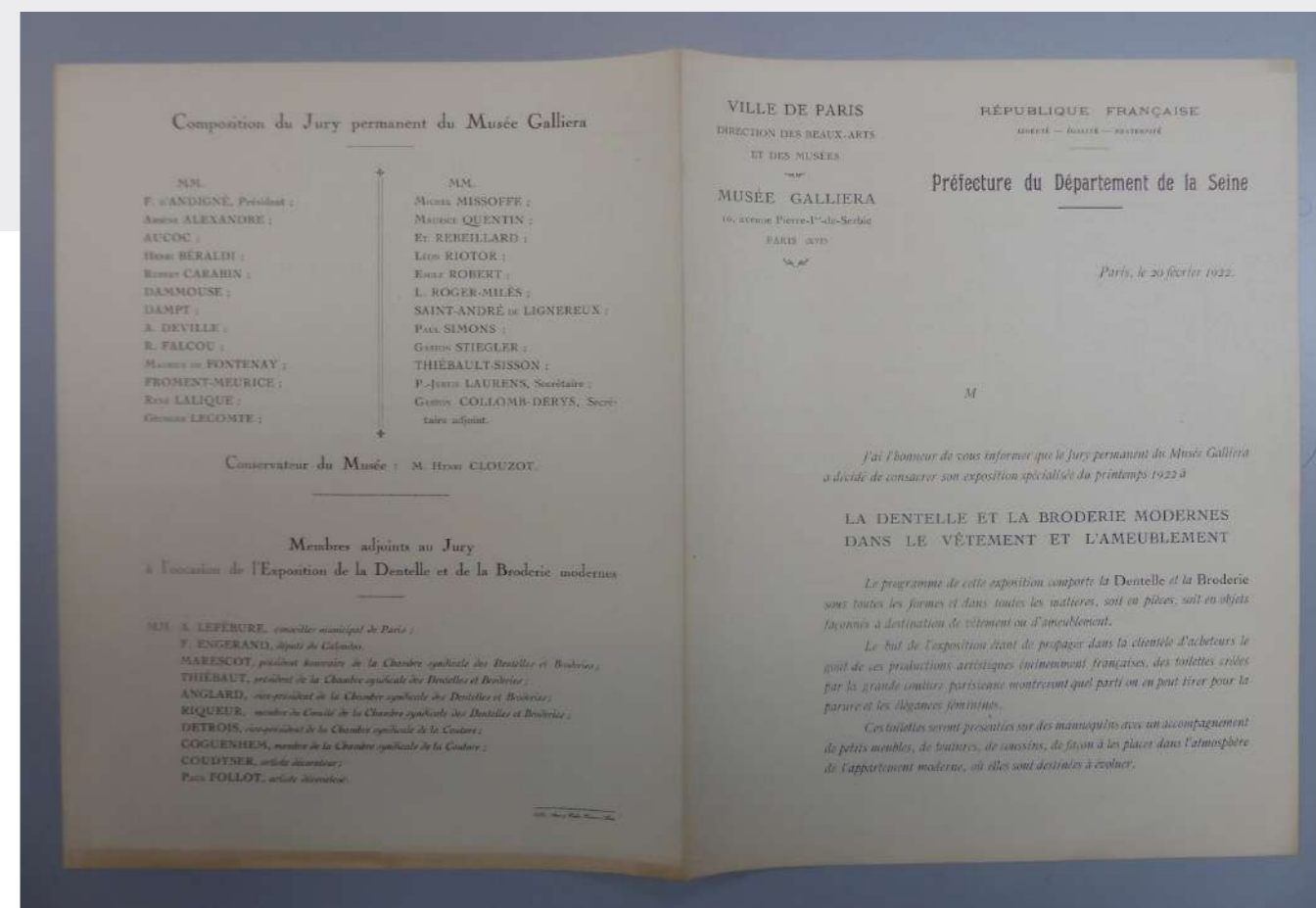
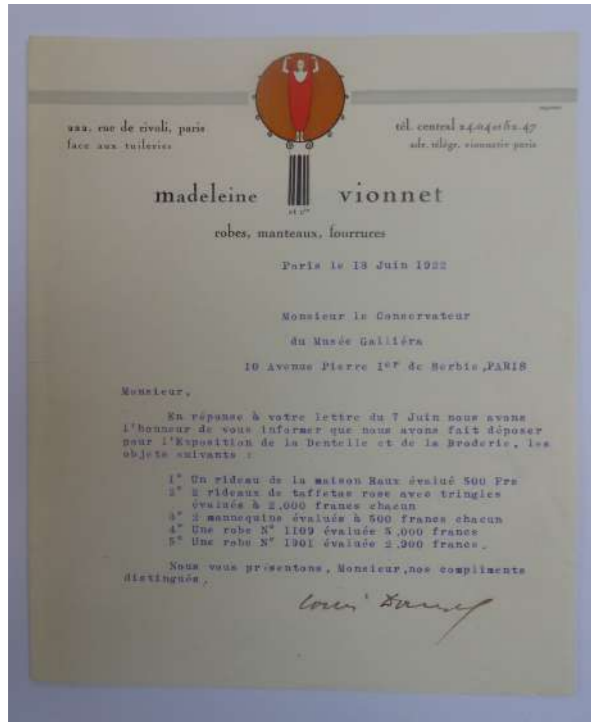


FIG. 16. MUSÉE GALLIERA, EXPOSITION DE LA DENTELLE ET DE LA BRODERIE MODERNES, DEMANDE D'ADMISSION, 1922. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

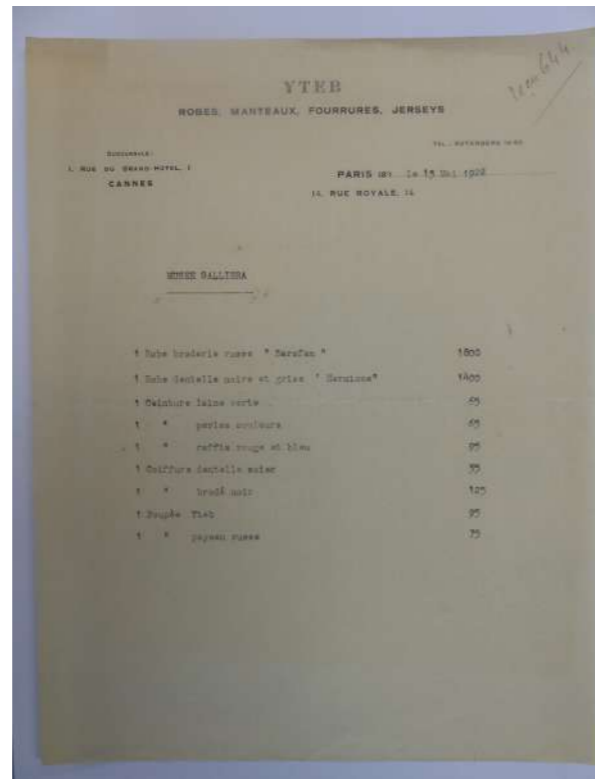


L'appui des maisons de couture Martine et Paul Poiret, Margaine-Lacroix, Madeleine Vionnet ou Yteb apporte du crédit à l'exposition de 1922 dans le rayonnement de la broderie appliquée à la mode. Le Palais Galliera conserve dans ses archives les listes des pièces envoyées par Madeleine Vionnet et Yteb : deux robes du soir avec mannequins et rideaux décoratifs pour la première, et deux robes accompagnées de ceintures et de coiffures pour la seconde.

FIG. 17. MADELEINE VIONNET, 13 JUIN 1922, LISTE DES PRÊTS SUR PAPIER À EN-TÊTE DE LA MAISON POUR L'EXPOSITION AU MUSÉE GALLIERA. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les productions d'Yteb,¹⁷ exposées en 1922, apportent un précieux témoignage des broderies produites par les immigrés russes pour la mode parisienne. En effet après la Révolution de 1917, plus de 5 000 réfugiés installés à Paris travaillent à leur compte ou pour celui des couturiers de la capitale. Ils participent ainsi au renouveau de la broderie qui se distingue par la remarquable créativité des robes et accessoires perlés dans la mode des années 1920.

FIG. 18. YTEB, 13 MAI 1922, LISTE DES PRÊTS SUR PAPIER À EN-TÊTE DE LA MAISON POUR L'EXPOSITION AU MUSÉE GALLIERA. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



Les documents présentés dans cet article ont permis de démontrer le lien indéfectible entre l'histoire sociale des femmes et celle des travaux d'aiguille. Vient ainsi s'ajouter aux objets textiles concernés une dimension patrimoniale utilisée dès le XIXe siècle comme outil de développement économique. Longtemps présentées comme des activités exclusivement domestiques par les revues féminines, la réappropriation et la requalification des travaux manuels par le féminisme trouvera dans la revue *Cent Idées*¹⁸ son expression la plus aboutie grâce à une « vision réenchantée »¹⁹ de la discipline.

¹ Improprement qualifié en "*Legs de Maurice Leloir*".

² Voir l'article de Nathalie GOURSEAU, « La broderie anglaise, à la Belle Époque (1871-1914) à travers les collections des catalogues commerciaux des Grands Magasins du Louvre et du Bon Marché, conservés au Palais Galliera », *Savoir-faire et patrimoine de la broderie, entre tradition et innovation*, Culture[s] de Mode, n°2, juillet 2023.

³ Signalé par O. GRÉARD, *Éducation et Instruction*, Éditions Hachette, Paris, 1887, p.332.

⁴ Joseph LAKANAL, *Projet d'éducation du peuple français : le 26 juin 1793, l'an II de la République ((Reprod.))* présenté à la Convention nationale, au nom du Comité d'instruction publique, Éditions de l'Imprimerie Nationale, 1793 - Document disponible en ligne <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48937j/f14.item>> (consulté le 11 mai 2023).

⁵ La transformation des travaux d'aiguille en leçons de couture ou la constitution d'un réseau de pratiques scolaires cohérentes, par Joël Lebeaume, *Spirale, Revue de recherches en éducation, Année 1995*, pp. 103-136 - Document disponible en ligne <https://www.persee.fr/doc/spira_0994-3722_1995_num_14_1_1885> (consulté le 11 mai 2023).

⁶ Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard (1796-1865), dite Élisabeth Celnart, est une femme de lettres française.

⁷ Le Palais Galliera en conserve plusieurs numéros datés de 1850 à 1860.

⁸ Emmeline Raymond (1828-1902) est la rédactrice en chef de la *Mode Illustrée* de 1860 au 19 mai 1901.

⁹ Honoré de BALZAC, *Scènes de la vie privée*, Éditions Louis Hauman et Compagnie, Bruxelles, 1830.

¹⁰ M. Louis de FARCY, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Éditions Belhomme, Angers, 1890.

¹¹ Ernest LEFÉBURE, *Broderie et dentelles*, Éditions Quantin, 1887.

¹² M. Alfred PICARD, *Exposition Universelle Internationale de 1889 à Paris : Rapports du jury international, groupe IV, "Tissus, vêtements et accessoires, classe 30 à 40"*, Éditions de l'Imprimerie Nationale, Paris, 1891, p. 190.

¹³ Ibid., p. 226.

¹⁴ Elle devient mixte à partir de 1972.

¹⁵ Cf. Le journal de l'exposition *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1892-1925)* - Document disponible en ligne <<https://madparis.fr/IMG/pdf/expo-comite-dames.pdf>> (consulté le 11 mai 2023).

¹⁶ *Exposition de la soie présentée en 1906 et Exposition de la parure précieuse de la femme présentée en 1908*.

¹⁷ La maison Yteb est fondée par Elizabeth Hoyningen Huene (1891-1973), sœur du célèbre photographe de mode George Hoyningen Huene (1900-1968).

¹⁸ Revue publiée de 1972 à 1988.

¹⁹ Voir le mémoire de recherche de master 2 d'Isabelle CAMBOURAKIS, « "Une aiguille entre les doigts" : Socio-histoire des pratiques de travaux d'aiguilles (1955-1985) », présenté à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales en 2017.

[CONSERVER ET EXPOSER]

La broderie anglaise à la Belle Époque (1871-1914) à travers les collections des catalogues commerciaux des Grands Magasins du Louvre et du Bon Marché, conservés au Palais Galliera.

___ par Nathalie Gourseau

Chargée de documentation au Palais Galliera

En 1770, Monsieur de Saint-Aubin, dessinateur de Louis XV, mentionne que « broder est l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire à plat ou de relief, en or, argent ou nuances ». ¹ Dans l'ouvrage *Les arts de l'aiguille* rédigé par Mademoiselle Ardant et Madame Grand'Maison en 1914, il est indiqué que « broder c'est orner un tissu de dessins à l'aide d'une aiguille, et que le mot broder vient d'un terme celtique "brozd" qui signifie "pointe" ». ² Très tôt, de nombreux auteurs s'intéressent à la broderie, un art très ancien, qui aurait pris naissance en Orient. ³ Évoquée à travers la peinture et la littérature, elle apparaît comme un art de luxe et de prestige. Des passages dans la Bible ou dans *l'Iliade*, la célèbre épopée d'Homère, la décrivent déjà et témoignent de sa richesse par l'utilisation de métaux précieux pour la réaliser. Par exemple, lorsque Hécube prend le voile pour le porter en offrande à Minerve, l'auteur écrit : « c'était le plus grand et le plus riche en broderies. Il brillait comme un astre... » ⁴

En France, elle se pratique depuis longtemps, mais les Croisades accélèrent le progrès de la broderie et importent le goût des productions orientales. Exécutée dans le cadre domestique ou par des professionnels dans des ateliers des villes, elle connaît à Paris, un « essor remarquable au cours des XIIIe et XIVe siècles ». ⁵ Présente au sein de l'Église, dans les vêtements liturgiques puis dans l'ornementation, elle est aussi utilisée pour orner les blasons, les bannières des seigneurs, le mobilier et bien sûr les vêtements. La broderie sert à mettre en valeur une pièce ou un vêtement, pour satisfaire le goût du luxe et de la parure. Elle est synonyme de raffinement et de distinction sociale. D'ailleurs comme l'écrit l'historien M. Louis de Farcy :

« la broderie doit son origine au besoin naturel à l'homme de se grandir dans l'esprit de ses semblables ou de satisfaire vanité par des ornements de luxe, puis à la nécessité d'établir au milieu des populations des distinctions sociales ». ⁶

La broderie est un sujet extrêmement large et diversifié. Ses techniques, ses motifs, l'environnement géographique et le domaine dans lesquels elle est présentée, sont autant de sources qui permettent de l'aborder sous des angles différents et multiples.

C'est pourquoi, l'idée de réaliser une analyse sur la broderie blanche et plus particulièrement sur la broderie anglaise, à la Belle Époque, à travers les catalogues commerciaux conservés dans les collections du fonds documentaire du Palais Galliera, permet de mettre en lumière une technique courante mais presque imperceptible, sur une période bien définie. L'intérêt de s'interroger sur la broderie anglaise, c'est qu'une fois réalisée, elle montre des aspects très contrastés par rapport à la broderie de luxe. Les matériaux qui la composent sont sobres. Généralement, de couleur blanche, la broderie anglaise est neutre, presque invisible. Elle est souvent utilisée pour orner des sous-vêtements, puis appliquée par touches afin d'embellir une pièce. Tous ces aspects affirment son élégance, mais renforcent son côté discret et marquent sa distinction par rapport aux autres broderies et en particulier aux créations de luxe. S'ajoutent à ces différences, son faible prix et sa réalisation accessible à toutes. Contrairement aux propos avancés par Monsieur de Farcy, celle-ci ne pointe pas d'emblée le rang social d'une personne.

Finalement, quelle est son origine ? Quelles sont les techniques employées pour la réaliser ? Sur quels types d'étoffes est-elle effectuée ? Quelle est sa place dans les catalogues commerciaux ? Enfin, la broderie anglaise est-elle au goût du jour à la Belle Époque ?

Avant de s'interroger sur la broderie anglaise, il est nécessaire d'assimiler quelques notions sur la broderie blanche. Selon *Les leçons pratiques* de Claire Cousine, il existe trois sortes de broderie : la broderie de couleur, argent et or, la broderie au canevas (tapisserie à l'aiguille) enfin la broderie blanche. Cette dernière s'exécute sur des tissus de couleur blanche avec du coton, du fil ou du cordonnet blanc. Le fil de coton est surtout utilisé pour effectuer la broderie anglaise. La broderie blanche comprend toutes les broderies sur toile, points à jours, en feston, fils tirés, puis la broderie au point de croix, la broderie Colbert, la broderie piquée... mais de tous les genres qui la composent, la broderie anglaise est « la plus répandue et la plus facile à réaliser ». ⁷ La broderie blanche n'est ni la plus ancienne, puisqu'elle n'apparaît qu'au XVe siècle, ni peut-être la plus artistique. En réalité, elle est favorisée par « les importations de coton et par une relative facilité à être mécanisée ». ⁸ L'industrie de la broderie blanche se développe en Angleterre, pays où elle est alors très « en vogue » ⁹ et également en France, notamment dans la région de Nancy qui en devient l'un des grands centres français.

La broderie anglaise « n'est pas un synonyme de broderie blanche, mais elle en est l'une des techniques ». ¹⁰ Les origines précises de la broderie anglaise sont donc mal connues. Pourtant, elle contraste avec toutes les autres : elle est légère, discrète, pure, raffinée, facile à exécuter et surtout peu onéreuse.

« Le dessin de la broderie anglaise doit faire l'objet de recherches spéciales par le dessinateur, car il est forcé d'obtenir ses effets uniquement par la combinaison de trous dans le tissu, qui donneront un dessin soit géométrique soit de fantaisies. Les formes sont variées et permettent d'éviter la monotonie. Bien souvent, les motifs sont simples et font référence à la nature, petites fleurs, ou feuilles et à des motifs géométriques, ronds ou ovales. Dans le dessin de la broderie anglaise, chaque partie destinée à être coupée se marque d'un point ou d'une croix dans le milieu pour que la brodeuse se rende compte à première vue des parties qu'elle doit broder en plein et celles qu'elle doit ajourer. Puis elle doit surfiler tout autour de chaque trou et s'assurer de la solidité de son travail ». ¹¹

Il existe des variantes : ¹² anglaise élargie, broderie de Madère et anglaise à brides. La broderie anglaise est principalement destinée à garnir, à orner ou à embellir une pièce vestimentaire ou d'ameublement. Mais quelle place occupe-t-elle, dans les catalogues commerciaux ?



FIG. 1. Au Bon marché, catalogue de la saison d'été, 1880, p.25. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 4. Au Louvre, blanc, JANVIER 1913, p.18. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 5. Au Louvre, MARDI 30 MARS 1914, p.10. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

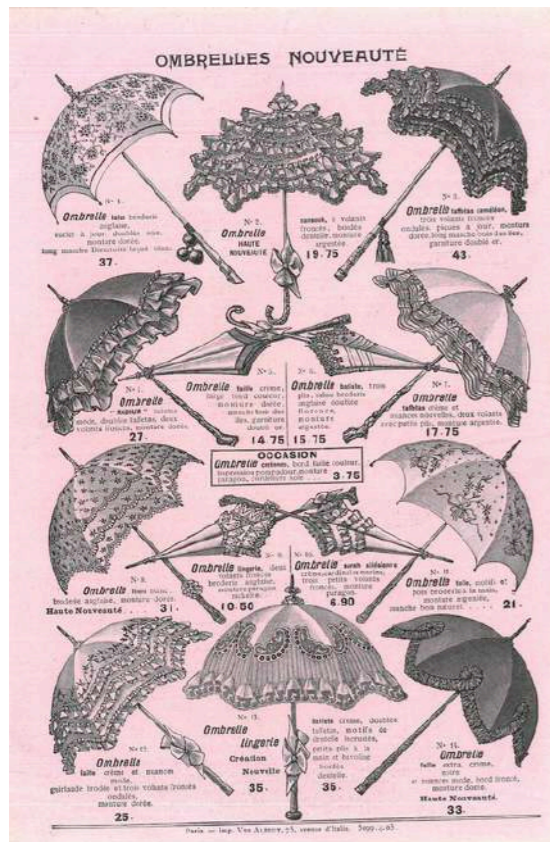


FIG. 2. Au Bon Marché, toilettes d'été, 4ÈME DE COUVERTURE, LUNDI 1ER MAI 1905. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 3. Au Bon Marché, toilettes d'été, LUNDI 1ER MAI 1905, p.11. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 6. Grands Magasins du Louvre, ALBUM ÉTÉ, 1910, p.10. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 7. Au Louvre, n°30222, Soldes, 1913, p.15. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 8. Grands Magasins du Louvre, ALBUM ILLUSTRÉ DES MODES D'ÉTÉ, 1886, p.69. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 10. Grands Magasins du Louvre, CATALOGUE DE PREMIÈRE COMMUNION, 1899, 1ÈRE DE COUVERTURE. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

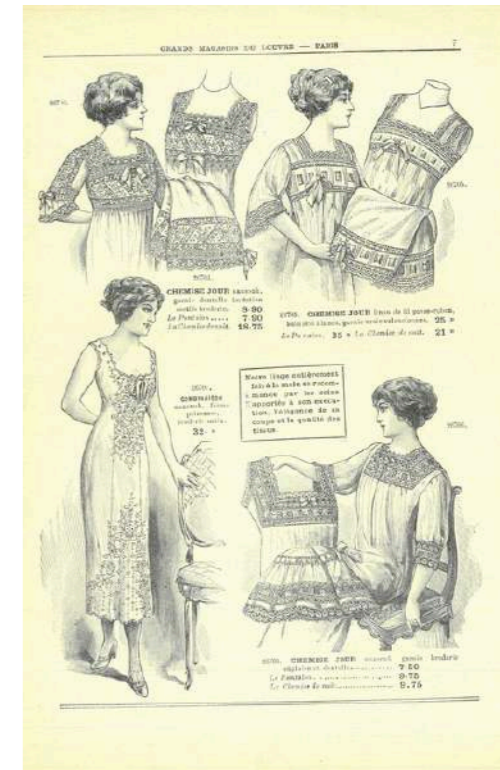


FIG. 11. Grands Magasins du Louvre, CATALOGUE GÉNÉRAL, 1912, p.7. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

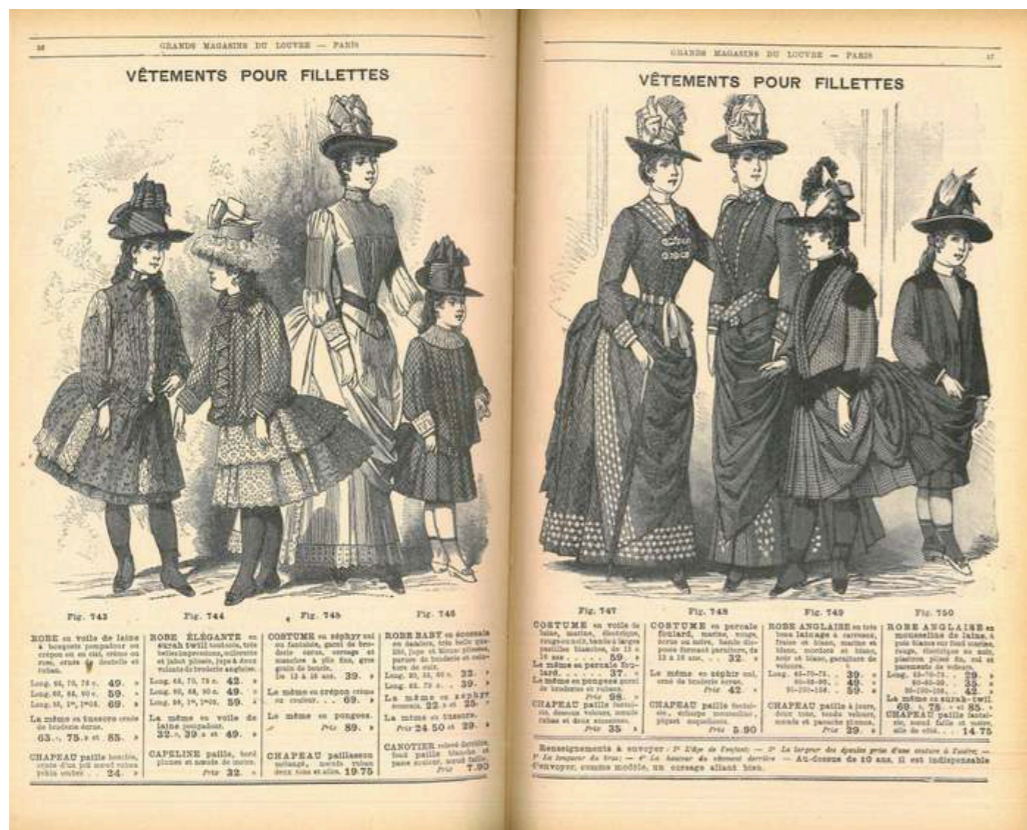


FIG. 9. Grands Magasins du Louvre, ALBUM ILLUSTRÉ DES MODES D'ÉTÉ, 1888, p.56-57. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

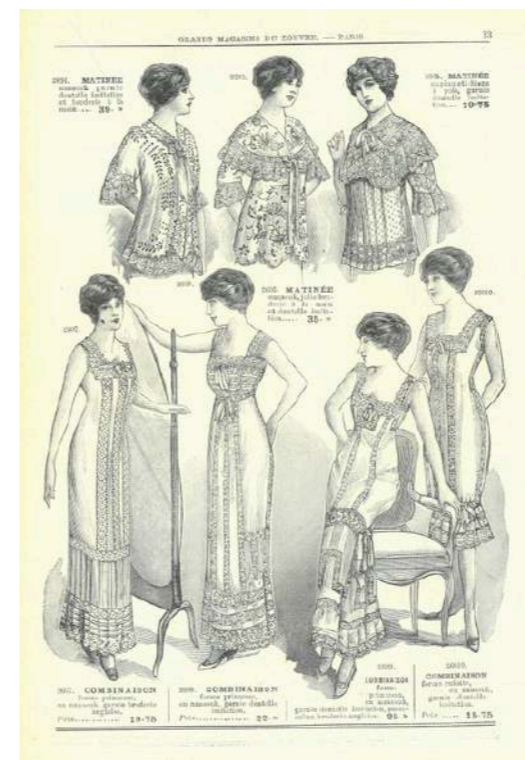


FIG. 12. Grands Magasins du Louvre, CATALOGUE GÉNÉRAL, 1912, p.13. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

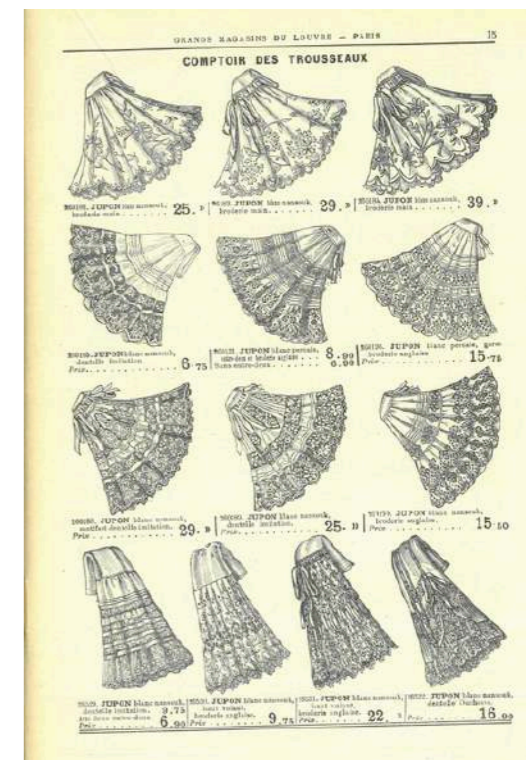


FIG. 13. Grands Magasins du Louvre, CATALOGUE GÉNÉRAL, 1912, p.15. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

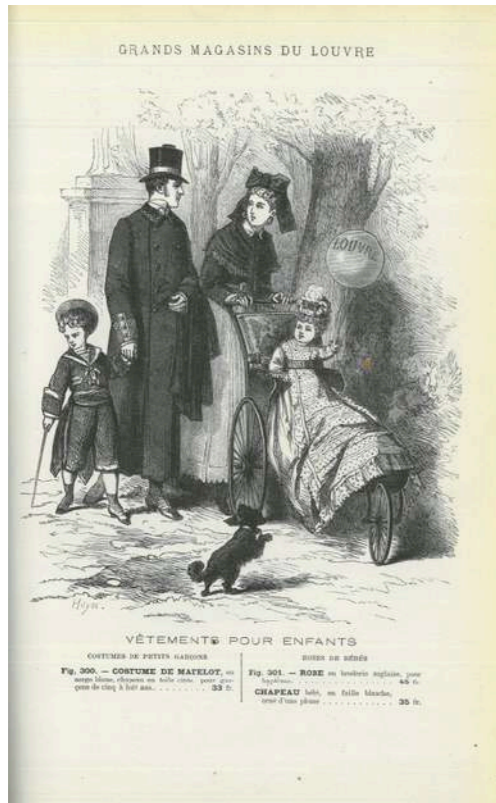


FIG. 21. Grands Magasins du Louvre, MODES D'HIVER, 1875, NP, FIG.301. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 22. Grands Magasins du Louvre, NOUVEAUTÉS D'ÉTÉ, 1906, P.10. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 24. Grands Magasins du Louvre, SAISON D'ÉTÉ, 1895, NP. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 23. Grands Magasins du Louvre, SAISON D'ÉTÉ, 1895, NP. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 25. Grands Magasins du Louvre, SAISON D'ÉTÉ, 1907, 4ÈME DE COUVERTURE. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

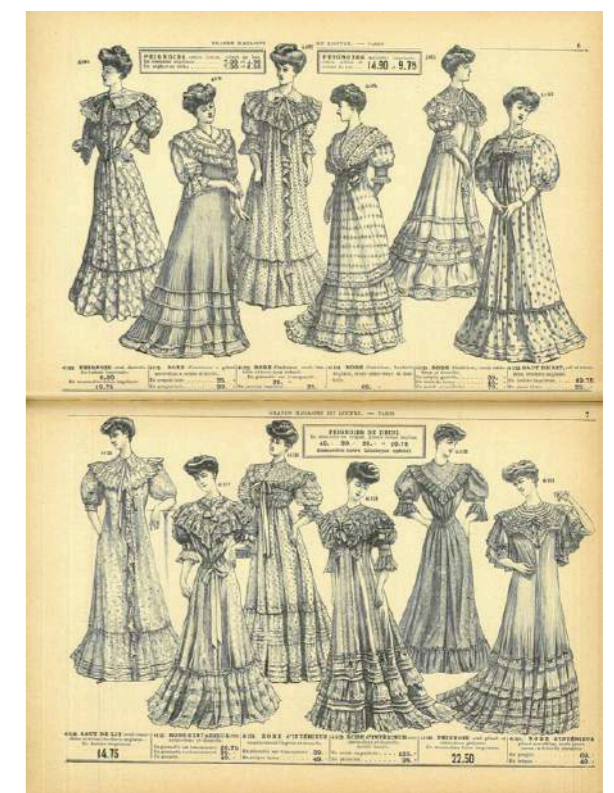


FIG. 26. Grands Magasins du Louvre, SAISON D'ÉTÉ, 1907, P.6-7. | PALAIS GALLIERA, PARIS. © PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 33. Grands Mgsins du Louvre, ALBUM ÉTÉ, 1910, p.9. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 36. Louvre (ESPAGNOL), ÉTÉ 1914, p.15. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 37. Louvre (ANGLAIS), ÉTÉ 1914, p.25. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 34. Louvre, ÉTÉ 1913, p.39. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS



FIG. 35. Louvre (ESPAGNOL), ÉTÉ 1914, p.33. | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS

Les catalogues publicitaires, édités par les magasins, ont une fonction précise. Ils doivent susciter l'intérêt en présentant au client sous une couverture et une forme attractives le plus d'articles possible en ajoutant bien souvent une illustration du modèle, parfois d'un célèbre illustrateur, un texte concis formulé par un vocabulaire spécifique et précis, qui permet de mentionner le nom de l'étoffe, celui de la broderie ajoutée et d'autres détails sur l'article proposé.

Certains peuvent être munis d'échantillons de tissus que le client peut palper, comme c'est le cas dans les grands magasins, pour qu'il puisse juger de leur qualité et, par la même occasion, lui montrer que les imprimés des tissus sont variés. Le prix est systématiquement indiqué. Ce dernier point constitue alors un élément nouveau dans les procédés de vente du grand commerce du milieu du XIXe siècle. L'objectif des grands magasins étant de « créer la confiance en soulignant l'importance de la maison et son sérieux »,¹³ les catalogues commerciaux sont par conséquent variés et nombreux. Certains présentent les nouvelles tendances vestimentaires d'une saison, pendant que d'autres, présentent les soldes, le blanc, la mode masculine, les tendances pour enfants, les fourrures, les vêtements de cérémonies, les accessoires, l'ameublement, les jouets... Les services de vente par correspondance permettent également aux magasins d'étendre leurs affaires au-delà de leurs établissements et de conquérir la province. Cette technique de vente séduit une clientèle éloignée de la capitale lui permettant d'être à la mode de Paris. De multiples critères font que les catalogues commerciaux sont la réplique des grands magasins dans lesquels les marchandises abondent et suscitent une tentation permanente d'achats et où les prix sont affichés. Ils jouent un rôle dans la vie économique, puisqu'ils sont la publicité d'une maison de couture, d'une marque ou d'un magasin.

En somme, ils sont le reflet de la vie quotidienne et laissent imaginer les tendances vestimentaires, les tissus en vogue, l'évolution des styles et des goûts au sein d'une société au moment présent.

Finalement, les catalogues commerciaux sont une source relativement fiable pour mener une étude sur la broderie anglaise. Ils permettent de mettre en évidence plusieurs aspects, concernant notamment sa diffusion, sa présentation dans les catalogues commerciaux et sa mise en valeur par les illustrations, sur les tissus utilisés pour la réaliser, sur les autres broderies qui lui sont associées pour embellir une pièce, et sur le type de vêtements qui en bénéficient. Enfin, cette approche permettra probablement de se rendre compte si la broderie anglaise est répandue à la Belle Époque.

Afin de répondre aux interrogations mentionnées en amont, il a été nécessaire de dresser un inventaire de la broderie anglaise à partir des catalogues commerciaux conservés au Palais Galliera. Les collections des catalogues des Grands Magasins du Louvre et ceux du Bon Marché sont relativement importantes et couvrent une période similaire (1866 à 1914). La collection des Grands Magasins du Louvre contient davantage de catalogues publicitaires pour la période correspondant à la Belle Époque. Un dépouillement minutieux et fastidieux de plus de 200 catalogues a ainsi permis d'émettre quelques conclusions à propos de la broderie anglaise.

Un relevé systématique du terme de *broderie anglaise* permet de dire que celui-ci est fréquent dans les catalogues commerciaux de la Belle Époque. Il est en effet mentionné dans près de 90 catalogues. Parfois, il est noté à plusieurs reprises dans un même exemplaire. Le terme apparaît davantage dans les publications des Grands Magasins du Louvre que dans celles du Bon Marché. Cependant, les articles présentés dans les catalogues des Grands Magasins du Louvre sont plus amplement illustrés, plus détaillés et le vocabulaire est plus précis que dans ceux du Bon Marché ; autant d'éléments qui expliquent cette différence entre les deux enseignes. Les catalogues publicitaires des Grands Magasins du Louvre publiés à l'étranger et rédigés notamment en anglais, « *English embroidery* », en espagnol, « *bordado Inglés* », en néerlandais ou en italien, démontrent que la fréquence du terme est aussi importante que celle des catalogues français. La répétition de l'occurrence permet d'affirmer qu'il s'agit d'une technique courante bien représentée dans les catalogues commerciaux français mais également dans les éditions étrangères à la période de la Belle Époque. Sa présence constante est également vérifiée à travers les petites illustrations en noir et blanc qui accompagnent les textes descriptifs imprimés dans les catalogues.

Au cours de cet inventaire, des relevés tels que le nom de l'étoffe sur laquelle elle est exécutée, le type d'article qui en bénéficie, le nom de la rubrique dans laquelle il en est fait mention, la date précise du document et enfin le prix, ont été notés systématiquement.

Il est facile de constater que la broderie anglaise se pratique essentiellement sur la percale, le shirting, le zéphyr, le baptiste, la cretonne, le madapolam, le nansouk, le linon, ou encore le jaconas, et le plus souvent sur des étoffes de couleur blanche. Elle sert alors de garniture ou d'entre-deux, pour agrémenter une pièce seule, ou en la mêlant à d'autres techniques de broderie. De manière générale, on la retrouve fréquemment dans la lingerie féminine, sur les jupons, les culottes, les pantalons, les chemises de jour, les chemises de nuit, les soutien-gorge, les cache corset, les déshabillés, les saut-de-lit, les chemisiers, les costumes de dames... Également dans les accessoires : les collets, les cols, les jabots, les volants de toutes tailles, ou encore sur les ombrelles. Elle rehausse les vêtements pour fillettes et pour garçonnetts, les tabliers, les vêtements de cérémonies, robes de baptême ou toilettes de communiantes, les accessoires pour enfants, bonnets, charlottes et ombrelles. Elle orne la layette tels que les bavoirs, les collerettes, les guimpes, les trotteuses, les robes baby... Elle est visible sur les mouchoirs¹⁴, sur le linge de table, dans l'ameublement, sur les coussins, les napperons, les dessus de buffet, les stores et les rideaux. En revanche, elle n'est jamais spécifiée dans les sous-vêtements masculins. En effet, les chemises ou les chemises de nuit pour hommes sont parfois ornées de broderies, mais il n'est jamais mentionné qu'il s'agisse de broderie anglaise.

Les articles garnis de broderie anglaise sont classés dans des rubriques précises : comptoirs des trousseaux, comptoirs des peignoirs, comptoirs des robes, comptoirs des corsets, comptoirs des tabliers, comptoirs des layettes, comptoirs des fichus, comptoirs des rideaux blancs, comptoirs de calicot, comptoirs blanc de coton ou linge pour enfants, linge pour fillettes et bébés,

linge pour jeunes filles, vêtements pour enfants, ouvrages échantillonnés, ouvrages de dames, ombrelles, laizes... Par conséquent, la broderie anglaise est essentiellement utilisée pour embellir les articles destinés aux femmes, aux jeunes filles, aux enfants (filles ou garçons), aux bébés, ainsi que dans l'ornementation du linge et dans l'ameublement.

Enfin, les prix mentionnés sur ces articles sont peu onéreux en regard des articles composés d'un autre type de broderie, au plumetis, en cordonnet de soie, perlée (jais) ou sur tulle.

L'ensemble de ces observations permet d'avancer que la broderie anglaise, pleine de délicatesse « *et de minuscules détails, qui se dote le plus souvent de motifs floraux ton sur ton ajourés en provenance de l'Empire britannique* »,¹⁵ est une technique largement répandue et bien représentée dans les catalogues commerciaux des Grands Magasins du Louvre et du Bon Marché, de 1871 à 1914.

La Belle Époque, période charnière entre la fin du XIXe siècle et la veille de la Première Guerre mondiale, est un moment de transition au cours duquel interviennent de grands changements politiques, économiques, techniques, culturels et sociaux. L'heure est aux grands événements, aux expositions universelles, aux innovations audacieuses, comme la construction de la Tour Eiffel ou encore la réorganisation urbaine par le baron Haussmann, qui viennent métamorphoser la ville de Paris tout en la hissant au premier plan de la scène internationale. Ces éléments contribuent à faire évoluer les grands magasins et par la même occasion, à l'invention puis au développement du catalogue commercial. Ce catalogue publicitaire ne cesse donc de progresser et de se perfectionner tout au long de la période.

L'analyse menée sur les collections des catalogues commerciaux des grands magasins du Palais Galliera, atteste que la broderie anglaise est bien présente au cours de la période étudiée. Face aux progrès incroyables menés à cette période de l'Histoire, elle aurait pu sombrer et disparaître pour laisser place à des broderies plus imposantes ou davantage travaillées, réalisées avec des matériaux plus luxueux, au fil d'or par exemple comme c'était le cas avec les broderies plus anciennes. En effet, cela peut sembler paradoxal, car la broderie anglaise, étant d'une discrétion incomparable, simple, sobre et de couleur neutre, reflet de la transparence, elle persiste et continue à séduire les clientes. Malgré les changements spectaculaires dans la société française, et au regard de sa création tardive, la broderie anglaise sait s'imposer en France et en Europe, tout au long de la Belle Époque. Toujours très féminine, délicate, pleine de fraîcheur pourtant insignifiante, elle reste extrêmement élégante. Elle plaît pour son raffinement mais probablement aussi parce que ce travail de patience où se conjuguent créativité et imagination « *est accessible à toutes les jeunes filles et qu'elle est un moyen peu coûteux, d'égayer et d'enrichir leur toilette, celle de leur bébé et de mettre une note d'élégance dans leur intérieur* ». ¹⁶ La broderie anglaise occupe une place honorable dans le vestiaire femme et enfant de la Belle Époque. Cette technique continuera durablement à être appréciée par les clientes et sera sans doute toujours à la mode.

Son chic n'a certainement pas fini de charmer les femmes élégantes et distinguées !

¹ M. Charles-Germain de SAINT-AUBIN, *L'art du brodeur*, planche, Éditions Imprimerie L.F. Delatour, Paris, 1770, 50 p.

² Mlle ARDANT, Mme GRAND'MAISON, *Les arts de l'aiguille, broderie, tapisserie, dentelle*, Éditions Librairie Nationale d'Éducation et de Récréation, 1914, 140 p.

³ Maurice LELOIR, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Éditions Gründ, Paris, 1951, 435 p.

⁴ HOMÈRE, *L'Iliade*, Tome I, Éditions Imprimerie Firmin-Didot (traduction en français), Paris, 1828-1833, chant VI, p. 299.

⁵ Catalogue d'exposition *L'art en broderie au Moyen Âge, autour des collections du musée de Cluny*, présentée au musée du Moyen-Âge-Thermes et à l'Hôtel de Cluny du 24 octobre 2019 au 20 janvier 2020, Éditions RMN, Paris, 142 p.

⁶ M. Louis de FARCY, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Éditions Belhomme, Angers, 1890, 540 p.

⁷ Claire COUSINE, « Broderie et dentelle », *Leçons Pratiques*, Éditions Manufacture parisienne des cotons L.V, Paris, s.d., 228 p.

⁸ Bruno REMAURY, Lydia KAMITSIS (dir.), *Dictionnaire International de la mode au XXe siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2004, 623 p.

⁹ Maggy BAUM, Chantal BOYELDIEU, *Dictionnaire encyclopédique des textiles*, Éditions Eyrolles, Paris, 2018, 667 p.

¹⁰ Maggy BAUM, Chantal BOYELDIEU, *op. cit.*

¹¹ Marguerite CHARLES, Laurent PAGÈS, *Les broderies et les dentelles* (cours en quarante leçons), Éditions F. Juven Paris, circa 1905, 240 p.

¹² Claire COUSINE, *op. cit.*

¹³ Catalogue d'exposition *Pages d'or de l'Édition Publicitaire*, présentée à la Bibliothèque Forney du 16 décembre 1987 au 19 mars 1988, Éditions Agence culturelle de Paris, Paris, 1987, 293 p.

¹⁴ Baronne STAFFE, *Les hochets féminins ; les pierres précieuses, les bijoux, la dentelle, la broderie, l'éventail, quelques autres superfluités*, Éditions Imprimerie Lahure, Paris, 1902, 320 p.

N.B. La Baronne Staffe rappelle que le mouchoir tient une place importante dans la toilette féminine du milieu du XIXe siècle.

¹⁵ Gonzague DUPLÉIX, « La broderie anglaise, tissu émotif », *M, le magazine du Monde*, 23 juin 2020. - Document disponible en ligne <https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2020/06/23/la-broderie-anglaise-tissu-émotif_6043923_4497319.html> (consulté le 20 juin 2023)

¹⁶ Mlle ARDANT, Mme GRAND'MAISON, *op. cit.*

Bibliographie

- Catalogue d'exposition *Au paradis des dames : nouveautés, modes et confections, 1810-1870*, présentée au Palais Galliera en 1993, Éditions Paris Musées, Paris, 1992, 151 p.
- Catalogue d'exposition *L'art de la broderie, autour des collections du musée de Cluny*, présentée au musée du Moyen-Âge-Thermes et à l'Hôtel de Cluny du 24 octobre 2019 au 20 janvier 2020, Éditions RMN, Paris, 142 p.
- Mlle ARDANT, Mme GRAND'MAISON, *Les arts de l'aiguille, broderie, tapisserie, dentelle*, Éditions Librairie Nationale d'Éducation et de Récréation, 1914, 140 p.
- M. Charles-Germain de SAINT-AUBIN, *L'art du brodeur*, planche, Éditions Imprimerie L.F. Delatour, Paris, 1770, 50 p.
- Maggy BAUM, Chantal BOYELDIEU, *Dictionnaire encyclopédique des textiles*, Éditions Eyrolles, Paris, 2018, 667 p.
- Marguerite CHARLES, Laurent PAGÈS, *Les broderies et les dentelles (cours en quarante leçons)*, Éditions F. Juven, Paris, circa 1905, 240 p.
- Claire COUSINE, « Broderie et dentelle », *Leçons Pratiques*, Éditions Manufacture parisienne des cotons L.V, Paris, s.d., 228 p.
- Piedade DA SILVEIRA, *Les Grands Magasins du Louvre au XIXème siècle : des magasins de nouveautés aux Grands Magasins*, Éditions Caisse de Retraites des Entreprises à Commerces multiples, Paris, 1995, 47 p.
- Catalogue d'exposition *Dentelles et broderies dans la mode française du XVIe au XXe siècle*, présentée au musée du Costume de la ville de Paris entre 1964 et 1965, Éditions du musée du Costume de la Ville de Paris, Paris, 1964, 46 p.
- Régis DEBRAY, Patrice HUGUES, *Dictionnaire culturel du tissu*, Éditions Babylone/Fayard, 2005, 347 p.
- Thérèse de DILLMONT, *Encyclopédie des ouvrages de dames*, Éditions Thérèse de Dillmont, Mulhouse, s.d., 742 p.
- Gonzague DUPLEIX, « La broderie anglaise, tissu émotif », *M, le magazine du Monde*, 23 juin 2020. - Document disponible en ligne <https://www.lemonde.fr/m-styles/article/2020/06/23/la-broderie-anglaise-tissu-émotif_6043923_4497319.html>
- M. Louis de FARCY, *La broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Éditions Belhomme, Angers, 1890, 540 p.
- Elisabeth HARDOUIN-FUGIER et al., « Les étoffes », *Dictionnaire Historique*, Éditions l'Amateur, Paris, 1994, 419 p.
- Renée GRIMAUD, *La Fabuleuse histoire des grands magasins*, Éditions Prisma, Gennevilliers, 2016, 141 p.
- Catalogue d'exposition *La Broderie, un métier d'art*, présentée au musée de la Poste du 29 mars au 27 avril 1980, Éditions du musée de la Poste, Paris, 38 p.
- Maurice LELOIR, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Éditions Gründ, Paris, 1951, 435 p.
- Alain MONTANDON (dir.), *Tissus et vêtements chez les écrivains au XIXe siècle : sociopoétique du textile*, Éditions Honoré Champion, Paris, 2015, 484 p.
- Anne-Mathilde PARAF, *La Dentelle et la broderie*, Éditions G. Doin, Paris, 1927, 328 p.
- Catalogue d'exposition *Passes de linge : trousseaux et familles*, présentée au musée National des Arts et Traditions Populaires du 29 septembre 1999 au 17 janvier 2000, Éditions RMN, Paris, 1999, 79 p.
- Pascal PAYEN-APPENZELLER, *La broderie, Histoire et technique de la broderie libre*, Éditions Armand Colin, 1994, 127 p.
- Philippe PERROT, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie : une histoire du vêtement au XIXe siècle*, Éditions Fayard, Paris, 1981, 344 p.
- Bruno REMAURY, Lydia KAMITSIS (dir.), *Dictionnaire International de la mode au XXe siècle*, Éditions du Regard, Paris, 2004, 623 p.
- Baronne STAFFE, *Les hochets féminins : les pierres précieuses, les bijoux, la dentelle, la broderie, l'éventail, quelques autres superfluités*, Éditions Imprimerie Lahure, Paris, 1902, 320 p.
- Françoise TELLIER-LOUMAGNE, *Broderies*, Éditions Aubanel, Genève, 2005, 303 p.
- Catalogues commerciaux *Les Grands Magasins du Louvre de 1866 à 1914* conservés et numérisés conservés et numérisés au Palais Galliera - Documents disponibles en ligne <<https://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/professionnels-et-chercheurs/bibliotheque-et-documentation/la-bibliotheque/les-catalogues>>
- Catalogues commerciaux *Le Bon Marché* de 1880 à 1914.
- Catalogues commerciaux *Lion* de 1907 à 1914.
- Catalogues commerciaux *Melville & Ziffer*.

Je remercie le Musée de la Dentelle de Caudry (<https://musee-dentelle.caudry.fr/>) qui a su répondre à certaines de mes questions.

[CONSERVER ET EXPOSER]

Broderie et brevets d'invention au XIXe siècle

— par Steve Gallizia

Institut national de la propriété industrielle (INPI)
contact : archives@inpi.fr

L'une des missions principales de l'Institut national de la propriété industrielle (INPI) est l'enregistrement et la délivrance des titres de propriété industrielle : brevets d'invention, marques, dessins & modèles. Il est aussi le garant de la conservation des archives historiques depuis les premières législations dans ce domaine. À ce titre, 410 000 dossiers originaux sont préservés pour la période 1791 à 1901. Témoins des développements industriels et artistiques au XIXe siècle, ils forment ainsi un fonds patrimonial unique en son genre.

Un travail d'inventaire récent permet d'accéder désormais à ces innovations et notamment à celles liées à la broderie. Les titres des inventions dévoilent un vocabulaire riche et varié dans ce domaine. Entre procédés de fabrication, machines et autres mécaniques, on compte plus d'une dizaine de termes utilisés :

“broderie-tissu”, “broderie-velours”, “brodeur et brodeuse”, “brodeuse-plumetis”, “brodeuse-festonneuse”, “brodeuse-volante”, “brodo-brocheur”, “couseuse-brodeuse”, “couso-brodeur et couso-brodeuse”, “multiplicateur-brodeur”, “parallèlo-brodeur”, “tisso-brodeur”.

Autant de passages obligés pour retracer l'histoire de la broderie et de ses évolutions au XIXe siècle.



012 Restaurer

[RESTAURER]

Retour d'expérience sur la restauration des broderies dans le patrimoine vestimentaire

__ par Antoinette Villa



FIG. 1. BOUTON D'UN GILET HOMME AVANT INTERVENTION, XVIII^E SIÈCLE. | MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 2. BOUTON D'UN GILET HOMME APRÈS INTERVENTION, XVIII^E SIÈCLE. | MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS. © ANTOINETTE VILLA

La conservation-restauration des broderies comme celle des textiles en général vise à conserver et à donner une existence pérenne aux objets traités. L'objectif est de stabiliser le bien culturel, dans le respect de son intégrité physique et de sa signification esthétique, sociale et historique. Le but n'est donc pas de créer ou de réparer en vue d'une utilisation fonctionnelle. Nous ne pratiquons pas non plus de reconstitution et, si une broderie est manquante, on ne rebrodera pas l'objet, même si par d'autres techniques, on cherchera parfois à améliorer la lecture ou l'esthétique de la pièce.

Toute restauration se fait dans le respect de la déontologie¹ qui, entre autres, préconise une intervention minimale, réversible, stable et lisible. La lisibilité de l'intervention a pour objectif de ne pas confondre les matériaux originaux et les produits de restauration. Elle se traduit par l'emploi de matériaux et de techniques qui gardent visibles, pour un œil averti, les traitements effectués, et par l'établissement d'un rapport de restauration qui documente toutes les interventions. Après un examen préalable de l'objet, un diagnostic sera établi, avant de procéder à l'intervention.

Mon expérience professionnelle m'a amenée à travailler essentiellement sur les vêtements et ma pratique de la restauration des broderies s'est souvent limitée à de la fixation. Techniquement l'intervention de restauration de broderies consiste à consolider dans un premier temps le tissu, si celui-ci est dégradé ou fragile, avant de procéder à la fixation des fils, perles ou paillettes décousus. Une autre technique parfois utilisée est la mise en place de protection par le dessus. Les boutons de 1,5 cm de diamètre de ce gilet d'homme du XVIIIe siècle (Fig 1 et 2), en sont un bon exemple puisque les deux techniques ont ici été utilisées : fixation des filés² et cannetilles³ avec un organsin⁴ de soie puis protection avec un fin tulle synthétique.

Cependant, **les problématiques les plus intéressantes sont celles des robes du début du XXe siècle. En effet, ces robes sont souvent constituées de broderies lourdes sur des tissus fins et transparents comme des mousselines, des organzas, des tulles ou des gazes. Lorsqu'on restaure ce type de robes, on est confronté à deux problématiques : le poids de la broderie qui dégrade le tissu fin et fragile, et la transparence qu'il faut conserver malgré la restauration. Le tissu utilisé pour support doit à la fois être assez solide pour supporter le poids des broderies mais aussi être assez fin pour ne pas en modifier la transparence, voire même le tombé d'un tissu.**

En outre, il ne faut pas oublier que la restauration d'une robe est liée à son exposition, c'est-à-dire à la mise en volume sur un mannequin pour plusieurs mois. Ceci n'est pas anodin car la robe est mise à la verticale, sous son propre poids pour une longue durée, et, dans le cas des robes des années 1920 notamment, avec des coupes droites, il est difficile de mettre en place des dispositifs techniques de soulagement du poids.

Robe en mousseline rose, 1910 | Palais Galliera



FIG. 3. ROBE EN MOUSSELINE ROSE AVANT INTERVENTION, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 4. DÉTAIL DE LA MANCHE DROITE AVANT INTERVENTION, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 5. SUPPORT DE CRÉPELINE PRÉPARÉ À LA FORME DE LA BRODERIE POUR SOUTENIR LA MANCHE, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 6. DÉTAIL DES POMONS DE LA MANCHE DROITE AVANT INTERVENTION, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 7. DÉTAIL DE FACE DES POMONS DE LA MANCHE DROITE APRÈS INTERVENTION, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 8. DÉTAIL DU REVERS DES POMONS DE LA MANCHE DROITE APRÈS INTERVENTION, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 9. DÉTAIL DE LA MANCHE DROITE APRÈS INTERVENTION, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA



FIG. 10. DÉTAIL SUR L'ENVERS DE LA PETITE BANDE DÉBORDANTE SERVANT À FIXER LA MANCHE AU MANNEQUIN, ROBE EN MOUSSELINE ROSE, 1910. | PALAIS GALLIERA, MUSÉE DE LA MODE DE PARIS.
© ANTOINETTE VILLA

La robe en mousseline rose de 1910 du Palais Galliera, musée de la Mode de Paris (Fig.3), est un bon exemple de ce type d'intervention. C'est une robe en satin de soie ivoire recouvert d'un tulle pailleté puis d'une mousseline rose - le tulle pailleté apparaissant au niveau du corsage. Les bretelles sont très fines et brodées de strass. Les manches sont décorées d'un motif en losanges qui se termine par deux pompons plats qui pendent sur le haut du bras (Fig. 4). Ce décor est réalisé avec des strass, des perles rocaïlle roses et de la soie chenille rose. Le dos des pompons est couvert de perles rocaïlle translucides dont certaines pendent en frange.

Cette robe, entre autres problématiques, présente une lourdeur importante des broderies sur les manches qui sont réalisées dans une fine mousseline de soie transparente. Bien que tous ces éléments soient peu dégradés (seuls quelques strass et chenilles étaient désolidarisés) une exposition prolongée de plusieurs mois sur un mannequin pourrait accentuer les dégradations. La fixation des éléments libres ne suffirait pas, il faut conférer plus de solidité à ces manches tout en gardant leur transparence. Le matériau de restauration choisi est la crêpeline⁵ de soie qui sera teinte à une tonalité de rose légèrement plus claire que la robe pour ne pas opacifier les manches. En outre, la consolidation sur cette crêpeline teinte se limitera à la zone des broderies. Dans un premier temps, un patron du motif de broderie est pris sur Melinex®⁶ puis la crêpeline est découpée et préparée à la forme avec des replis en bordure (Fig. 5). La zone des pompons est consolidée avec la même technique (Fig. 6 et 7). Cependant, la zone de jonction des pompons, qui est très fine, est une zone de fragilité importante et il est nécessaire d'apporter une solidité plus grande à cette zone, ce qui se concrétise par la pose d'un fin ruban de soie de 4 mm, teint en rose (Fig. 8). Ce ruban, plus solide que la crêpeline, remonte jusqu'aux manches afin de prendre le poids des pompons. Enfin, en partie haute, au niveau de l'épaule, le support de crêpeline se termine par un débordement qui pourra être fixé sur le mannequin au moment du mannequinage (Fig. 10). Les manches ainsi consolidées (Fig. 9) et maintenues sur le mannequin, ne devraient donc pas subir de dégradation.

Robe Lanvin *Pour troubler*, 1920 | Patrimoine Lanvin

La robe *Pour troubler* de la maison Lanvin (Fig. 11) est une robe de l'été 1920 à fond en lamé doré, recouvert d'une jupe d'organdi gris brodé. L'organdi est brodé d'un point de chaînette réalisé sur l'envers avec un filé métallique - il s'agit très probablement d'une broderie Cornely⁷ (Fig. 13). Le décor est complété par une broderie de perles couleur anthracite⁸ de formes diverses : perles rocaïlle, forme de parallélépipède et forme de cabochon à facettes de différentes tailles (Fig. 12). Ces perles sont brodées main. Des restaurations avaient déjà été réalisées sur l'organdi mais elles ont bougé (Fig. 14) et, par ailleurs, les supports en crêpeline, teints en gris et effilochés en bordure, sont trop visibles (Fig. 15). Les consolidations anciennes, inesthétiques, sont donc retirées (Fig. 16) et une nouvelle restauration est réalisée.

Le choix du tissu de support est ici très important car la robe est formée d'une superposition de deux tissus de couleurs totalement différentes : le lamé doré et l'organdi gris. Le nouveau tissu de support choisi pour consolider l'organdi est une mousseline. L'organdi n'est pas retenu car il est beaucoup trop opaque et sa présence serait visible par transparence. La crêpeline ne convient pas non plus puisqu'elle est trop transparente et la différence d'armure serait trop visible au niveau des lacunes. Le choix s'arrête donc sur une mousseline qui sera teinte non pas à la couleur de l'organdi qui doit être restauré, mais dans une couleur beige-kaki qui rappelle la couleur du tissu de fond, c'est-à-dire le lamé. L'important ici étant que le tissu de restauration se fonde sur le tissu de fond en lamé et disparaisse lorsque les deux tissus (lamé et organdi gris) se superposent (Fig. 17 et 18).

Après la mise à plat de l'organdi à la vapeur d'eau déminéralisée, avec l'aide de plaques de verre et de poids, l'organdi est consolidé sur la mousseline avec des points de restauration réalisés avec de l'organsin de soie. La restauration se poursuit alors par la fixation des perles qui le nécessitent (Fig. 19 et 20).



FIG. 11. ROBE *Pour troubler*, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 12. DÉTAIL DE LA BRODERIE, ROBE *Pour troubler*, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 13. DÉTAIL SUR L'ENVERS, FRAGMENT DE PAPIER SOUS LA BRODERIE EN CHAÎNETTE, BRODERIE CORNELY, ROBE *Pour troubler*, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 14. EXEMPLE D'ANCIENNES RESTAURATIONS, ROBE *Pour troubler*, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 15. DÉTAIL AVANT INTERVENTION, ANCIEN TISSU DE RESTAURATION VISIBLE PAR TRANSPARENCE, ROBE *Pour troubler*, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 16. DÉTAIL DE LA MÊME ZONE APRÈS DÉ-RESTAURATION, ROBE Pour troubler, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 18. DÉTAIL DE LA MÊME ZONE APRÈS CONSOLIDATION, PHOTOGRAPHIE PRISE SUR LE FOND LAMÉ DE LA ROBE (LE SUPPORT EST INVISIBLE), ROBE Pour troubler, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 17. DÉTAIL DE LA MÊME ZONE APRÈS CONSOLIDATION, PHOTOGRAPHIE PRISE SUR FOND BLANC (LE SUPPORT EST LÉGÈREMENT VISIBLE), ROBE Pour troubler, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 19. DÉTAIL DE FACE DE LA PARTIE BASSE DE LA ROBE AVANT INTERVENTION, ROBE Pour troubler, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



FIG. 20. DÉTAIL DE FACE DE LA PARTIE BASSE DE LA ROBE APRÈS INTERVENTION, ROBE Pour troubler, LANVIN, ÉTÉ 1920. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



Manteau-robe Lanvin pour l'Exposition coloniale, 1937 I Patrimoine Lanvin

Le problème du poids des broderies peut également exister avec des tissus plus épais mais très fragiles. Le taffetas du manteau-robe Lanvin réalisé pour l'Exposition coloniale de 1937 (Fig. 21) en est un exemple très parlant. Il s'agit d'un manteau noir très ample, taille cintrée et à grandes manches kimono. Une longue bande brodée de paillettes décore le dos de l'encolure au bas du manteau. La broderie est formée d'une superposition de paillettes de tailles différentes, formant ainsi des petits cônes (Fig. 22), le tout brodé sur une mousseline de soie écrue. La soie noire et la mousseline écrue sur laquelle repose la broderie sont extrêmement dégradées et fragiles. Le taffetas menace de se déchirer à la moindre manipulation car il s'agit très probablement d'une soie chargée.⁹ L'exposition et le mannequinage de ce manteau n'en sont que plus compliqués.

FIG. 21. PHOTOGRAPHIE DU MANTEAU-ROBE DE LA MAISON LANVIN POUR L'EXPOSITION COLONIALE DE 1937 MANNEQUINÉE, LANVIN, 1937. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © PIERRE ANTOINE



FIG. 22. DÉTAIL DE LA BRODERIE DE PAILLETES EN FORME DE CÔNE TYPIQUE DE LA MAISON LANVIN, MANTEAU-ROBE DE L'EXPOSITION COLONIALE DE 1937, LANVIN, 1937. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA

FIG. 23. DÉTAIL DE LA PARTIE SUPÉRIEURE DU DOS DU MANTEAU VU DE L'INTÉRIEUR, MANTEAU-ROBE DE L'EXPOSITION COLONIALE DE 1937, LANVIN, 1937. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA



Bande de broderie consolidée sur un organza de soie, en partie haute du manteau-robe.

Panneau de support en soie noire se détachant du manteau-robe au niveau de la taille et équipé d'un ruban pour permettre un maintien à la taille du mannequin

Panneau de support en soie noire maintenant à la fois la bande brodée et le taffetas noir.

D'anciennes restaurations sont visibles sur toute la surface du manteau mais nous nous intéresserons ici uniquement à la bande brodée. Certaines paillettes sont décousues et la mousseline écrue sur laquelle repose la broderie est très fragile avec de nombreuses fentes et micro-fentes. Cette mousseline a été consolidée sur une crêpeline mais la fixation se limite à un maintien en bordure, ce qui est loin d'être suffisant. Par ailleurs, la crêpeline est un matériau beaucoup trop léger pour soutenir durablement cette mousseline brodée. Enfin, le poids de cette bande brodée risque de dégrader le taffetas noir qui se fend à la moindre manipulation.

L'intervention se décompose en deux phases. Dans un premier temps, toute la partie supérieure de la broderie est consolidée sur un organza. La zone allant du cou jusqu'au bassin est, en effet, la plus susceptible d'être sollicitée au mannequinage et, d'autre part, elle porte un poids important. La solidité de l'organza est donc essentielle pour consolider cette zone. Sa rigidité n'est pas ici gênante puisque la broderie se compose de paillettes superposées et très rapprochées ce qui entraîne déjà une rigidification de l'ensemble. La raideur de l'organza est ici, en l'occurrence, un atout pour maintenir la bande brodée bien à plat. Les broderies sont ensuite fixées. À noter que la fragilité de la broderie et le risque de perte de paillettes a amené à maintenir chaque petit cône par un lancé de fil à minima, et par trois à six lancers dans les zones les plus dégradées. Le fil ici utilisé est un fil du commerce (soie surfine de l'enseigne « Au ver à soie »). Dans un second temps, une large bande de soutien en pongé de soie noire est posée sous les broderies. Cette bande débord largement la zone de broderie sur une dizaine de centimètres de chaque côté, son rôle est de soutenir à la fois la bande brodée et la soie noire adjacente (Fig. 24). Dans la partie supérieure, cette bande de soutien se détache de la bande brodée, créant un petit panneau libre (Fig. 23). Ce dernier, équipé d'un ruban de coton, va ainsi permettre de fixer le manteau à la taille du mannequin. Ce maintien à la taille permet de soulager le poids qui s'exerce en partie haute, au niveau du cou, et ceci sans créer de tensions au niveau de la taille.



FIG. 24. DÉTAIL DES LIGNES DE MAINTIEN DE LA BANDE BRODÉE VISIBLE À L'INTÉRIEUR DU MANTEAU, MANTEAU-ROBE DE L'EXPOSITION COLONIALE DE 1937, LANVIN, 1937. | PATRIMOINE LANVIN, PARIS. © ANTOINETTE VILLA

Dans cette restauration, la consolidation et la mise en place de structure de soutien pour le mannequinage sont réalisées en même temps. L'intervention vise à la fois à consolider les éléments dégradés mais aussi à soulager le manteau-robe du poids de ses broderies et ainsi d'avoir une action préventive sur la dégradation potentielle de ce vêtement. Ce cas montre que toute restauration de vêtement doit être réfléchie au regard de ce qu'implique son mannequinage. Restauration et mannequinage ne sont donc que les deux versants d'une même action dont le but final est d'assurer la conservation de la pièce, c'est pourquoi il est important de ne pas dissocier ces deux activités. Idéalement, la personne la mieux qualifiée pour mannequiner ce type de robes est de facto la restauratrice elle-même.

Les robes décrites dans cet article posent des problématiques intéressantes et complexes lorsqu'on veut les exposer. Une simple restauration classique ne suffit pas et les restauratrices sont souvent amenées à mettre en place des systèmes de maintien et de soulagement du poids des broderies pour pouvoir les mannequiner. Généralement, pour ces robes, restauration et mannequinage sont imbriqués, la mise en place de soutiens se faisant au moment de la consolidation. Cependant, toutes ces interventions doivent à la fois respecter les jeux de transparence des matériaux en même temps qu'elles respectent leur fluidité, leur légèreté ou leur tombé. Voilà pourquoi le choix du matériau de support est absolument capital dans ce processus.

Étant donné la fragilité de certaines pièces et la complexité de la mise en œuvre de leur présentation, il me paraît essentiel de souligner ici combien il est important de préserver ces pièces et de limiter leur temps de présentation, ainsi que le nombre d'expositions, si on veut pouvoir les transmettre aux générations futures.

¹ Code éthique d'ECCO (1993).

² Un filé est composé d'une lame de métal ou d'une lamelle de matière organique enroulée autour d'une âme en soie, lin ou coton.

³ Trait ou lame d'or ou d'argent enroulé à l'aide d'un fer généralement cylindrique et formant un petit ressort que l'on découpe à la longueur souhaitée.

⁴ Très fin fil de soie 2 bouts utilisé en restauration textile.

⁵ Fin voile de soie très utilisé en conservation-restauration.

⁶ Matériau de conservation synthétique qui est un film de polyester transparent.

⁷ La broderie Cornely est une broderie réalisée avec une machine à broder Cornely du nom de son concepteur, Émile Cornely (1824-1913). En 1865, Émile Cornely perfectionne la machine à broder mécanique inventée par Antoine Bonnaz qui réalise un point de chaînette simple. En ajoutant une manivelle, il permettait de piquer librement tous types de tissus en réalisant des volutes à l'aide de différents matériaux.

⁸ Perles de marçassite.

⁹ Soies qui sont chargées avec des sels métalliques, technique utilisée à partir de la fin du XIXe siècle et qui accélère la dégradation de la soie.

[Écrire l'histoire]

[ÉCRIRE L'HISTOIRE]

Rébé et la laminette collée

— par Nadia Albertini



FIG. 1. LAMINETTE COLLÉE, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS.
© NADIA ALBERTINI

Le mystère Rébé

Rébé : derrière ce court nom aux deux syllabes rythmées se cache un trésor du patrimoine textile français. Il s'agit, plus précisément, d'une pépite de la broderie Haute Couture parisienne, un nom devenu un mythe même pour les experts du milieu et qui reste jusque-là presque inconnu du grand public.

René Bégué naît le 26 juin 1887 à Paris. Fils de dessinateur, ne voulant pas de la pauvreté et de la vie dure endurée par ses parents, il décide de se lancer très tôt dans le travail. En 1902, âgé de 15 ans, il intègre une maison de dentelles comme vendeur. Au début de 1904, lors de l'une de ses tournées dans les maisons de couture, il apprend que Jeanne Paquin recherche un dessinateur. Il remporte le concours et part travailler à Londres, où se situe le siège de la maison depuis 1896. Il sera alors leur nouveau dessinateur de broderies.



FIG. 2. PHOTOGRAPHIE DE RENÉ BÉGUÉ DANS SON ATELIER DE DESSIN. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS

Au 39 Dover Street dans le quartier de Mayfair, la maison Paquin dispose de ses propres ateliers de broderie, comme le fait la maison Lanvin quelques années plus tard à Paris. Nul besoin de faire appel à des fournisseurs externes. On imagine bien René dessiner les motifs à broder sur les tissus comme son père le faisait pour les passementeries (Fig. 1). Après avoir travaillé pendant deux ans auprès de cette grande dame de la couture, de qui il restera très proche, René Bégué rentre à Paris en 1906. Jeanne Paquin joue alors un rôle de marraine pour Bégué à son retour en France. Très satisfaite du travail raffiné et sophistiqué de Bégué pour ses collections, elle le présente à Maurice Vitet, un grand patron de la broderie parisienne de l'époque. Celui-ci cherche un successeur pour reprendre ses ateliers, fondés en 1894. Il voit en Bégué le candidat idéal.

C'est le début de la grande carrière de brodeur de René Bégué. Les années d'après-guerre sont très riches en collaborations avec des grandes maisons de couture. Il travaille bien sûr pour Paquin et chez Worth, on le surnomme « l'artiste ». Il réalise également de magnifiques broderies pour les maisons Philippe et Gaston, Agnès, Martial et Armand, etc...

La vie et carrière de René Bégué est également étroitement liée à celle d'une modiste : Andrée Pichard.

Née dans l'Orne en 1902, Andrée est la cadette d'une fratrie de trois sœurs. Depuis son enfance, elle est attirée par la mode et les tissus. Elle s'installe à Paris et devient d'abord mannequin de chapeaux avant d'apprendre le métier de modiste. En janvier 1925, elle installe sa première boutique de chapeaux au 1 rue d'Alger à Paris, là même où René Bégué a également ses ateliers. Ils se marient ainsi à la mairie du VII^e arrondissement en 1928. La jeune modiste devient alors non seulement sa femme et sa muse, mais aussi sa plus proche collaboratrice dans l'atelier de broderie et ce jusqu'à sa mort en décembre 1966 (Fig.2).

On voit apparaître le nom *Rébé* pour la première fois dans les registres de la ville de Paris en 1934. Ne pouvant plus utiliser le nom de marque René après la liquidation et la reprise par la maison Fritel & Hurel en 1929, René Bégué a l'idée de combiner les premières syllabes de son prénom et de son nom ensemble, et fonde avec sa femme leur nouvel atelier.



FIG. 3. PHOTOGRAPHIE D'ANDRÉE ET RENÉ BÉGUÉ TRAVAILLANT EN DUO. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS

Un duo créatif, une broderie contemporaine

Ensemble, ils inspirent toute une nouvelle génération de couturiers : Mainbocher, Jacques Fath, Cristobal Balenciaga, Christian Dior, Hubert de Givenchy mais également les bottiers Roger Vivier et Raymond Massaro. La combinaison de leurs talents leur permet de devenir les brodeurs préférés de tous ces créateurs.

Dès le début de leur rencontre, René et Andrée deviennent un duo créatif unique et exceptionnel. Elle, c'est l'instinct, l'expérimentation créative, la recherche de matières. Lui, c'est l'érudition historique, la précision du dessin et la rigueur dans la technique. Andrée Bégué, comme Gabrielle Chanel ou Elsa Schiaparelli avant elle, a débuté sa carrière en créant des chapeaux, l'accessoire indispensable à toute tenue féminine de l'époque. Elle a l'habitude de toucher, de travailler la matière avec ses propres doigts. Elle crée des effets de matière inattendus, audacieux qui échappent au classicisme de ces années. Ni dessinatrice, ni brodeuse, elle a pourtant « le coup d'œil » comme l'expliquent très bien les ouvrières qui ont travaillé avec elle dans les années 1960.

René entretient le goût du faste qu'il a appris auprès de Jeanne Paquin. Les inspirations XVIII^e longuement travaillées chez elle à Londres ont laissé des traces indélébiles chez le dessinateur qui les réinterprète tout au long de sa carrière, pour Christian Dior notamment : « *des décors floraux sans la moindre mièvrerie, chaque fourniture à sa place et un dessin dont on perçoit la rigueur, et l'importance qu'il occupe dans la méthode Rébé* » observe Annie Trussart, de l'Atelier Montex.¹

René se spécialise dans des dessins minutieux et sophistiqués et apporte son génie de coloriste, qu'il développe notamment avec Paul Poiret dans les années 1920. Andrée, elle, a une excellente connaissance des tissus, des qualités qui font qu'une broderie deviendra inoubliable. Elle pratique un agencement nouveau et désinhibé des matières, détournant leur utilisation première qui les rend surprenantes. Ceci donne à leurs créations une dimension nouvelle, étonnante, qui marque nettement les esprits.

Chez ce couple créatif, la science rencontre la fantaisie. Du dessin, de la qualité à la couleur du tissu, de la plus belle perle à la plus petite paillette : tout est discuté, pesé, décortiqué entre les deux, jusqu'à arriver à une réalisation parfaitement harmonieuse, une expression unique qui fascine encore de nos jours.

“

Le passage d'un artisanat maîtrisé à l'expression d'une fibre artistique et des mots forts qui l'accompagnent : construit, chic, esthétique, poétique... On voit avec Rébé qu'une autre dimension est en jeu. On comprend tout de suite que l'on a affaire à un grand artiste qui brise les codes habituels de la broderie. C'est dans la perfection du dialogue entre l'inspiration, le dessin et les matières que se joue la différence.

Annie Trussart, directrice de l'Atelier Montex, broderie Haute Couture.²

Les deux créateurs interviennent autant dans les recherches de nouveaux matériaux à incorporer sur ces somptueuses soieries et brochés lyonnais, que dans la réalisation de dessins de plus en plus complexes et une gamme de points de broderie sans cesse renouvelée. Andrée et René aiment partir à la recherche de nouvelles matières pendant leurs voyages, notamment dans les années 1950 en Autriche. Ils vont souvent en Bohême pour acheter les dernières nouveautés en matière de cristal et de pierres fines facettées. Le couple crée en moyenne 400 modèles par an pendant près de quarante ans (près de 5 000 échantillons de leur production sont actuellement conservés dans cinq musées nationaux). Ils s'avouent même être incomplets l'un sans l'autre : leurs créations sont fondées sur une grande admiration réciproque. Ils bâtissent une réputation solide dans la place de Paris, renforcée par le travail soigné et délicat de leurs quarante à soixante-dix employés.

La laminette collée

Presque tous les matériaux peuvent être utilisés pour la broderie : l'or, la fourrure, les perles, la nacre, la marcassite sculptée, les pierres précieuses, même les diamants, grâce à l'industrie et à la vanité des hommes, nous avons accès à tout ce qu'il y a dans la nature...

Charles Germain de Saint-Aubin, *L'Art du Brodeur*, 1770.

Chaque atelier de broderie Haute Couture dispose d'une manutention, dont le rôle est déterminant pour la bonne réalisation de chacune des commandes. Ce département regorge de véritables trésors, soigneusement rangés dans des boîtes, cartons et divers bocaux. À l'intérieur se trouve le stock de matières neuves et anciennes qui servent à orner chaque modèle et vont apporter non seulement couleur au dessin mais aussi volume et texture. Ces éléments prennent des formes et des tailles infiniment variées et peuvent être des perles, paillettes ou cuvettes, paillettes fantaisie, strass, cabochons, plumes, fourrure, ou encore passementerie (Fig 3).

FIG. 4. EXTRAIT DU CATALOGUE DE PAIILLETES FANTAISIE UTILISÉES PAR LE COUPLE BÉGUÉ DANS LEURS CRÉATIONS. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS.

© MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS



FIG. 5. EXEMPLE D'UNE BRODERIE UTILISANT LA LAMINETTE DANS PLUSIEURS COULEURS, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ, MODÈLE Agnès DE CHRISTIAN DIOR, COLLECTION AUTOMNE-HIVER 1952. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER



FIG. 6. FOND DE BRODERIE RÉALISÉ AVEC UNE LAME OR, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER

Rébé puise souvent ses inspirations dans le siècle des Lumières, plus précisément dans le répertoire du style baroque français. Celui-ci se traduit par des textures opulentes, des fleurs aux formes généreuses et bombées et par la richesse des tissus employés comme base. Rébé adapte ses créations à ce goût prononcé pour le XVIIIe siècle et propose souvent des motifs rococo, des broderies abondantes et des techniques d'ornementation éblouissantes. L'une d'entre elles, particulièrement intéressante, est la laminette collée.

Dans les années 1950, Rébé innove en remplaçant les fils de soie polychromes habituellement utilisés dans la broderie à la main, par des fins fils métalliques colorés. On observe, par exemple, ce principe stylistique dans les motifs XVIIIe du modèle Agnès qu'il réalise pour Christian Dior à l'automne 1952 (Fig. 5). Les brodeuses emploient également ces fils métalliques pour « préparer » un tissu uni avant de broder d'autres motifs : broder légèrement le fond, pour apporter du mouvement ou une légère touche de lumière (Fig. 6 et Fig. 7). Cette préparation rend la texture et l'aspect de la base plus intéressants. Ces fils, très fins, servent également pour cacher partiellement des paillettes, pour rehausser une broderie faite en fils de coton ainsi que pour donner des reflets chatoyants à un motif ton sur ton.



FIG. 7. EXEMPLE DE LAME ARGENT REPLIÉE SUR ELLE-MÊME PUIS APPLIQUÉE À L'AIGUILLE POUR FORMER UNE BORDURE DENSE ET EN VOLUME, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI



La broderie Haute Couture se travaille à l'aiguille et au crochet de Lunéville. La première a toujours été la technique de prédilection de l'atelier Rébé. Celle-ci s'ancre dans une tradition française centenaire, alors que le crochet de Lunéville voit le jour très tardivement, en 1865. À l'aiguille, on peut appliquer toute sorte de soutaches, cordes et fils ; on travaille toutes sortes de points et agrémente l'étoffe de pierres, sequins et strass de formes et tailles multiples. Majoritaires dans l'atelier, les « *mainteuses* » sont des brodeuses employant uniquement l'aiguille. René Bégué considère alors ce travail comme plus noble car plus sophistiqué, raffiné et précieux. Il utilisera donc l'aiguille pour sa nouvelle technique.

FIG. 8. EXEMPLE DE BRINS DE LAMINETTE OR ASSEMBLÉS POUR FORMER DES PARTIES EN RELIEF, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI



FIG. 9. ÉPIS DE BLÉ RÉALISÉS AVEC LA TECHNIQUE DE LA LAMINETTE COLLÉE, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI

Dès 1957, l'atelier pousse encore plus loin l'expérimentation autour de la laminette en inventant la laminette collée, que Rébé utilise pour de nombreuses tenues de gala, travaillées à l'aiguille pendant des centaines d'heures. Les brodeuses attribuent cette technique à Mme Bégué. Ces fils métalliques étant souvent très fins et fragiles, pouvant donc se casser très facilement, il est difficile de les travailler en volume. Andrée contourne donc cet obstacle en utilisant simplement de la colle qui, sèche, devient transparente. Une vingtaine de fils de longueur similaire sont ainsi rassemblés et maintenus ensemble grâce à cette colle (Fig. 8). Cet assemblage crée une matière nouvelle, brillante, dont le relief est important mais qui reste extrêmement souple et malléable, et donc facile à modeler par les adroites petites mains des brodeuses. De leurs doigts habiles, les brodeuses vont alors plier, tordre, nouer, puis coucher ce matériau pour construire des décors aux textures étonnantes. Le terme « coucher » signifie fixer à l'aide d'une aiguille et d'un autre fil (Fig. 9). Il ne s'agit plus de construire d'abord le relief de la broderie avec une mousse ou des fils de laine pour les recouvrir ensuite de matière brillante. Non, désormais la laminette collée comprend à la fois le rembourrage et la brillance à elle toute seule.

On observe pour la première fois son utilisation sur le modèle *Ambassade* de Christian Dior (collection automne-hiver 1957). Cette robe du soir est aujourd'hui conservée dans la collection du musée du Fashion Institute of Technology à New York (Fig. 10 et Fig. 11).



FIG. 10. ROBE *Ambassade* BRODÉE PAR RÉBÉ, CHRISTIAN DIOR, COLLECTION AUTOMNE-HIVER 1957. | THE MUSEUM AT FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY, NEW YORK. © NADIA ALBERTINI



FIG. 11. DÉTAIL DE LA ROBE *Ambassade* BRODÉE PAR RÉBÉ, CHRISTIAN DIOR, COLLECTION AUTOMNE-HIVER 1957. | THE MUSEUM AT FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY, NEW YORK. © NADIA ALBERTINI

Sur cette robe souffle un vent de jeunesse grâce à sa forme épurée, simple et très élégante qui contraste fortement avec les riches broderies florales posées sur le décolleté arrondi. Ces bouquets rappellent, par leur éclat et leur volume, les magnifiques moulures recouvertes à la feuille d'or des palaces parisiens. Sur l'échantillon d'origine, conservé au musée des Tissus de Lyon, on observe de plus près les détails de ce procédé. Les pétales des fleurs sont faits de boucles ouvertes, ce qui apporte de la légèreté et du mouvement. Les branches sont couchées avec un fil or également. Le feuillage rappelle des épis de blé.

En 1957, pour fêter les 50 ans de la création de l'atelier, les équipes de brodeuses de la maison réalisent une magnifique couverture de livre (probablement destinée à recouvrir un album de photos ou de dédicaces) qu'elles offrent à René Bégué. Le musée du Pays Rabastinois conserve cette pièce qui présente des motifs très proches de ceux de la robe *Ambassade* de Christian Dior, inspirés d'épis de blé et richement brodés avec de la laminette collée or (Fig. 12, Fig. 13 et Fig. 14).



FIG. 12. DÉTAIL D'UN CADEAU BRODÉ RÉALISÉ PAR LES EMPLOYÉES DE LA MAISON RÉBÉ POUR LE 50ÈME ANNIVERSAIRE DE L'ATELIER : "1907-1957, en hommage au talent, au courage, à la bonté de René Bégué. Son personnel", 1957. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER



FIG. 13. DÉTAIL DES MOTIFS FLORAUX RÉALISÉS EN BRINS DE LAMINETTE OR COLLÉE, CADEAU RÉALISÉ PAR LES EMPLOYÉES DE LA MAISON RÉBÉ POUR LE 50ÈME ANNIVERSAIRE DE L'ATELIER, 1957. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER



FIG. 14. DÉTAIL DES MOTIFS FLORAUX À TRAVERS LESQUELS ON PEUT OBSERVER LE RELIEF EXTRAORDINAIRE CRÉÉ PAR LA TECHNIQUE DE LA LAMINETTE COLLÉE, CADEAU RÉALISÉ PAR LES EMPLOYÉES DE LA MAISON RÉBÉ POUR LE 50ÈME ANNIVERSAIRE DE L'ATELIER, 1957. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER



Une autre robe, dessinée par le jeune Yves Saint Laurent en 1962, lors de sa deuxième saison à la tête de la maison Dior, est entièrement recouverte de fleurs en laminette collée. Cette fois-ci, les brodeuses ne se contentent pas de plier et fixer la laminette (Fig. 15). Elles la nouent pour former les boutons des fleurs. Cette robe a été récemment vendue aux enchères par la maison londonienne Kerry Taylor Auctions. Cependant, son nom reste toujours un mystère, celle-ci n'étant pas encore identifiée dans les chartes de collection.

FIG. 15. BOUTONS DE FLEURS EN LAMINETTE ARGENT COLLÉE, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ, YVES SAINT LAURENT POUR LA MAISON CHRISTIAN DIOR, 1962. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI



FIG. 16. LAMINETTE JAUNE ET PERLES DE ROCAILLES DU MÊME TON, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ, MODÈLE N°101, YVES SAINT LAURENT, COLLECTION AUTOMNE-HIVER 1962-1963. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI

Avec le modèle n°101 de la collection Saint Laurent de l'automne-hiver 1962-1963, Rébé décuple ici la fantaisie de la laminette collée en la teintant en jaune vif et en la combinant à des riches franges de perles de rocailles du même ton (Fig. 16). Le modèle présenté lors du défilé est une robe au corsage richement brodé (Fig. 17). La Baronne Philippine de Rothschild commandera une version tunique-pantalon, conservée aujourd'hui dans les collections du Victoria and Albert Museum, à Londres.



FIG. 17. MODÈLE N°101 BRODÉ PAR RÉBÉ, YVES SAINT LAURENT, COLLECTION AUTOMNE-HIVER 1962-1963. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © NADIA ALBERTINI



FIG. 18. DÉTAIL DE LAMINETTE COLLÉE MONTRANT UNE APPROCHE PLUS MINIMALISTE ET MODERNE DE LA TECHNIQUE, BRODERIE RÉALISÉE PAR RÉBÉ, HUBERT DE GIVENCHY, COLLECTION PRINTEMPS-ÉTÉ 1966. | MUSÉE DU PAYS RABASTINOIS, RABASTENS. © MATHIEU FERRIER

Les couturiers aiment l'aspect nouveau et ludique que cette technique leur apporte. Elle crée de nouveaux effets et innove dans les volumes et les textures, comme pour le modèle dessiné par Hubert de Givenchy pour la collection printemps-été 1966. Une robe coupe princesse en mousseline écrue est entièrement recouverte, des pieds à la tête, de serpents en lamination collée de couleur jaune, bleue et rose. D'une gaie fantaisie, cette matière se combine à merveille avec des petits motifs de pétales en guipure découpée et appliquée par les brodeuses pour donner une touche printanière à la robe (Fig. 18).

Cette technique nous montre une petite partie de la créativité, innovation et style unique développé par la maison Rébé tout au long de leurs 60 ans d'activité. René et Andrée ont toujours recherché le mariage parfait entre le dessin, la technique et la matière.

¹ Voir l'interview de Annie Trussart dans Nadia ALBERTINI, *Rébé, broderies Haute Couture*, Éditions Gourcuff Gradenigo, 2021, 256 p.

² Nadia ALBERTINI, *op. cit.*

[ÉCRIRE L'HISTOIRE]

Dans l'atelier d'un brodeur parisien du XVI^e siècle

— par Astrid Castres
EPHE - PSL, Saprat



FIG. 1. DÉTAIL DU PANNEAU CENTRAL DU TRIPTYQUE La messe de saint Grégoire (101x157cm), ANONYME, PAYS GERMANIQUES ET PAYS-BAS, PEINTURE SUR BOIS, CIRCA 1500. | MUSÉE DE CLUNY / MUSÉE NATIONAL DU MOYEN ÂGE, PARIS - INV. CL.840 © ASTRID CASTRES



FIG. 2. Histoires romaines, JEAN MANSEL, T. 2 de la Fleur des histoires, PARIS ET ROUEN, ENLUMINURE, 1503-1508. | BNF, PARIS - MANUSCRITS, FRANÇAIS 54, FOL. 335R © BNF, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE



FIG. 3. Portrait de François Ier (96x74 cm), JEAN CLOUET, HUILE SUR PANNEAU DE BOIS, CIRCA 1530. MUSÉE DU LOUVRE, PARIS - INV. 3256. © DOMAINE PUBLIC



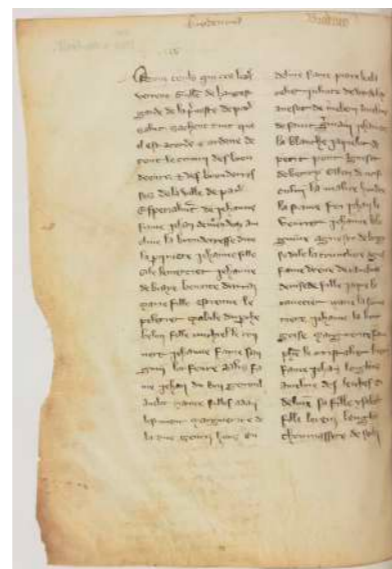
FIG. 4. Portrait équestre de François Ier (28,4x23,1cm), JEAN CLOUET, GOUACHE SUR VÉLIN REHAUSSÉE D'OR ET D'ARGENT, CONTRECOLLÉE SUR CHÊNE, CIRCA 1535-1540. | MUSÉE DU LOUVRE, PARIS, DAG - INV. MI.1092 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 5. Détail de la Bataille de Saint-Denis le 10 novembre 1567, D'APRÈS JACQUES TORTOREL ET JEAN-JACQUES PERRISSIN, TOULOUSE (?), TAPISSERIE, FIN DU XVI^e SIÈCLE. | MUSÉE NATIONAL DE LA RENAISSANCE, ÉCOUEN - INV. E.CL.2755 © ASTRID CASTRES

Définie par Charles-Germain de Saint-Aubin comme un art qui consiste à « ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire, à plat ou de relief ; en or, argent ou nuances »,¹ la broderie était omniprésente en Occident au XVI^e siècle, aussi bien dans l'espace de l'église (Fig. 1.) que dans les intérieurs princiers, aristocratiques et bourgeois dont elle ornait les murs, les lits, les dressoirs et les devant de cheminée (Fig. 2).² À la cour, elle participait au faste du prince par la riche ornementation de ses habits (Fig. 3), de ceux de son entourage et des garnitures textiles des harnachements des chevaux (Fig. 4). On aurait tort toutefois de croire ces décors réservés aux plus nantis car ils pouvaient aussi prendre les formes les plus simples, comme les applications peu coûteuses qui agrémentaient certaines ceintures des gens du peuple et les saies d'hommes d'armes aux couleurs des compagnies (Fig. 5.).

FIG. 6. STATUTS DES BRODEURS ET BRODEUSES DE PARIS VERS 1292-1295 (27X19,5CM), ENCRE ET PLUME SUR PARCHEMIN, FIN DU XIII^E SIÈCLE-XIV^E SIÈCLE. | BNF, PARIS - MANUSCRITS, FRANÇAIS 24069, FOL. 177V © BNF, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE



Depuis la fin du XIII^e siècle, cet art était exercé à Paris au sein d'une communauté de métier dont l'activité était régie par des règlements écrits. Daté vers 1292-1295 (Fig. 6), le plus ancien de ces textes est constitué de onze articles qui fixaient les bases de l'organisation de la profession (la durée de l'apprentissage, les moyens d'accession à la maîtrise et le mode d'élection des jurés) ainsi que les normes de la production de la ville.³ Ces statuts furent par la suite complétés et amendés par d'autres, parmi lesquels deux ordonnances respectivement homologuées par les rois Henri II et Charles IX en 1551 et 1566.⁴ On y apprend que seuls ceux qui étaient reçus à la maîtrise, au terme de leur apprentissage et après avoir réussi l'épreuve du chef-d'œuvre, étaient autorisés à « tenir ouvrer ouvert », un mot que l'on pourrait traduire par « atelier-boutique ». Cette mention invite à réfléchir à cet espace, à la manière dont les broderies y étaient créées ainsi qu'aux activités qui s'y déroulaient au début de l'époque moderne.

Mais avant, une précision terminologique s'impose. Comme l'a noté Pascal Griener, « atelier » désigne à l'origine un tas de bois, puis, par métonymie, le lieu où l'artisan travaille le bois.⁵ Si l'on relève le terme au XVI^e siècle dans les écrits du céramiste Bernard Palissy et chez François Rabelais,⁶ ce n'est pas lui mais « ouvrier » et « boutique » que l'on trouve employés dans les règlements, archives et dictionnaires de l'époque pour qualifier l'endroit où l'artisan fabriquait et vendait sa production.⁷ Ces espaces de création, qui ont fait l'objet ces dernières années d'un intérêt renouvelé des chercheurs, aussi bien dans le domaine des arts⁸ que dans celui de l'habillement,⁹ étaient aussi le lieu d'interactions sociales.¹⁰ Les brodeurs y rencontraient leur clientèle, transmettaient leur savoir-faire à leurs apprentis et perfectionnaient leur technique. Plus largement, l'exécution dans l'ouvroir de broderies pour la cour, l'église ou destinées à constituer de la marchandise d'étal était l'occasion de collaborations avec d'autres artisans, en particulier des tailleurs, des peintres et des orfèvres.



FIG. 7. DER SEYDENSTICKER [LE BRODEUR EN SOIE] (7,8X7CM), JOST AMMAN, GRAVURE SUR BOIS, 1568. | BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE LYON - INV. A16AMM000381 © DOMAINE PUBLIC



FIG. 8. Libro de rechami [...] (21,2X14,9CM), GRAVURE SUR BOIS, VENISE, CHEZ ALESSANDRO PAGANINO, 1532. | THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK - INV. 48.40(4) / P. 2V HARRIS BRISBANE DICK FUND, 1948 © THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK



FIG. 9. DÉTAIL DE LA PAGE DE TITRE, GIOVANNI ANTONIO TAGLIENIE, GRAVURE SUR BOIS, EXTRAITE DE ESSEMPIO DI RECAMI, VENISE, 1527. | BNF, PARIS - ESTAMPES ET PHOTOGRAPHIE, RESERVE 4-LH-2 © BNF, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

La typologie habituelle de sources, – objets, images et textes –, peut être sollicitée pour étudier l'atelier des brodeurs du XVI^e siècle. Des outils et des textiles trouvés en contexte de fouilles ou conservés dans les collections publiques nous renseignent de manière concrète sur les techniques pratiquées dans la capitale, alors que quelques représentations de brodeurs et de brodeuses au travail, produites hors du royaume de France (Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9), peuvent être ponctuellement convoquées à titre de comparaison.¹¹ Enfin, les textes d'archives, en particulier les inventaires après décès, sont une source de prédilection pour les historiens de la culture matérielle et apportent, eux aussi, de précieuses indications.

Dans le cadre de cette enquête, soixante-neuf inventaires dressés après le décès de brodeurs ou de leurs épouses ont été consultés aux Archives nationales. Datés entre 1535 et 1608, dix-neuf concernent de simples compagnons, dix des brodeurs des princes ; les autres étant ceux de maîtres parisiens ou des faubourgs. Au sein de ce corpus, une variété d'échelles peut être observée : des petites structures aux gros ateliers des marchands spécialisés dans le commerce d'ornements liturgiques, à ceux d'artisans qui brodaient pour la famille royale et les grands seigneurs. Le présent article propose de resserrer l'analyse sur l'un de ces documents, l'inventaire de Pierre Vallet, le brodeur attiré du duc de Nevers, afin d'examiner ce que ce type d'acte, par nature « lacunaire et trompeur », peut nous apprendre sur le cadre de production d'un brodeur au service de la cour au XVI^e siècle.¹² Une fois la biographie du personnage retracée, il s'agira de réfléchir à l'organisation de son espace de travail avant de s'interroger sur les savoir-faire et les gestes qui y étaient pratiqués. Enfin, une réflexion sur la boutique, perçue comme un lieu de sociabilité, sera amorcée en guise de conclusion.

L'atelier de Pierre Vallet à Paris, rue de la Vieille-Monnaie

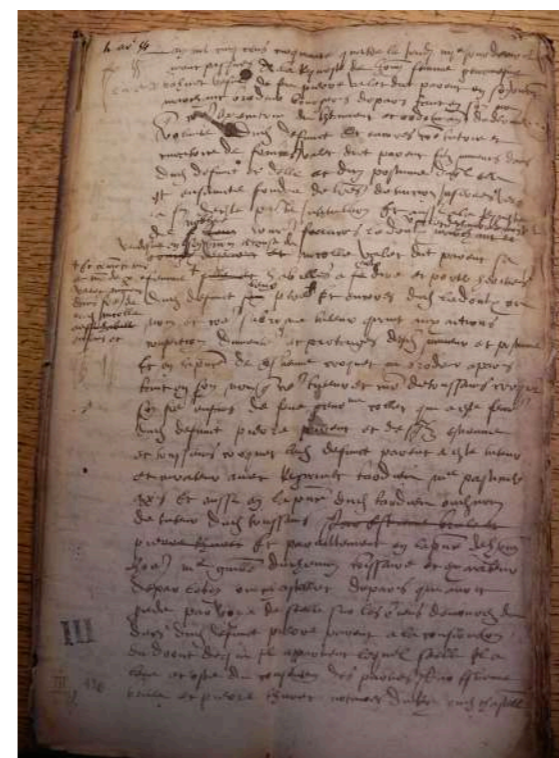


FIG. 10. INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS DE PIERRE VALLET, PLUME ET ENCRE BRUNE SUR PAPIER, 4-9 AVRIL 1555 (N. ST.) | ARCHIVES NATIONALES, PARIS - MINUTIER CENTRAL DES NOTAIRES, III, 120 © ASTRID CASTRES



FIG. 11. PORTRAIT DE FRANÇOIS IER DE CLÈVES DUC DE NEVERS (32,6X22,6CM), ATTRIBUÉ À FRANÇOIS CLOUET, PIERRE NOIRE ET SANGUINE SUR PAPIER, VERS 1560. | THE BRITISH MUSEUM, LONDRES - INV. 1910.0212.66 © THE TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM

Le document se présente sous la forme d'un cahier rangé, avec d'autres formant une liasse, dans un carton conservé aux Archives nationales (Fig. 10). Constitué de vingt-deux feuillets écrits à la plume et à l'encre brune, il a été établi entre le 4 et le 9 avril 1555¹³. Le défunt, Pierre Vallet, surnommé « Parent », est un brodeur dont l'essentiel de la biographie peut être reconstitué à partir des archives. La plus ancienne trace de sa présence à Paris est le contrat par lequel, le 18 août 1527, il épousa Marie Leroy, la fille d'un brodeur de la capitale.¹⁴ Il était alors un simple compagnon et une partie de la dot était destinée à payer ses frais d'accession à la maîtrise. Il passa maître dans les années qui suivirent et s'intégra rapidement au milieu artistique parisien. On sait notamment qu'il entretenait des liens étroits avec deux des peintres les plus réputés de cette époque, Jean Cousin et Charles Dorigny, dont il était l'ami.¹⁵ Vers 1550, il devint le brodeur attitré du duc de Nevers, François de Clèves (Fig. 11), et de son épouse, Marguerite de Bourbon-Vendôme, au service desquels il resta jusqu'à sa mort. Cette charge ne l'empêchait pas de broder pour d'autres, en particulier pour le prince de Condé Louis de Bourbon, le duc de Nemours Jacques de Savoie ou encore le roi Henri II. Il était malade le 26 mars 1555 quand il régla quelques affaires en vue de préparer sa succession et mourut peu après.¹⁶ L'inventaire fut dressé le 4 avril suivant, à la requête de sa troisième épouse, Geneviève Bahuet, en la présence des héritiers, des domestiques et des ouvriers logés au domicile du brodeur.¹⁷ Le fripier Raoulin Dudé fut chargé de l'estimation des biens tandis que trois experts, l'orfèvre Jean Moreau et les brodeurs Robert Mestays et Pierre Bézart, furent sollicités pour la prise de l'orfèvrerie et de la marchandise de broderie.



FIG. 12. DÉTAIL DU PLAN DE PARIS (96x133CM). OLIVIER TRUSCHET ET GERMAIN HOYAU, CIRCA 1553. | UNIVERSITÉ DE BÂLE, SUISSE - AA 124 © DOMAINE PUBLIC

À sa mort, Pierre Vallet habitait une maison cossue de la rue de la Vieille-Monnaie, à l'enseigne de l'image Saint-Jean. Absorbée au XIXe siècle lors du percement du boulevard de Sébastopol, cette rue n'existe plus aujourd'hui.¹⁸ Elle était située sur la rive droite, dans le prolongement de la rue de la Savonnerie, entre la rue de la Heaumerie et celle des Lombards (Fig. 12). Il résidait donc à proximité des Halles, un quartier prisé des brodeurs, non loin de l'église Sainte-Opportune qui était le siège de leur confrérie. À partir des mentions des pièces traversées par les rédacteurs de l'inventaire, il est possible de se faire une idée, bien qu'incomplète, de l'organisation du logis où Pierre Vallet avait établi son activité professionnelle. Celui-ci était réparti en deux corps d'hôtel séparés par une cour. Le premier comprenait deux étages et un grenier tandis que le second, qui donnait sur la rue, était à trois étages, avec deux pièces sur chaque niveau, surmontés par un grand grenier traversant.¹⁹ Enfin, il y avait deux caves et un cellier, ainsi qu'une étable au rez-de-chaussée.

Des informations relevées au fil de la lecture permettent de se faire une idée de la taille de l'atelier, alors l'un des plus importants de la capitale. La liste des personnes présentes lors de la rédaction de l'acte fournit une première indication puisque, outre les membres de la famille et une chambrière, sont mentionnés deux compagnons (Robert Moselle et Urbain Gourjon) et deux apprentis (Jean Herbay et Pierre Lally) qui résidaient sur place et y travaillaient à l'année. Il faut inclure dans ce groupe la nièce de Pierre Vallet, Madeleine Gervais, elle-même fille de brodeur, et qui, à ce titre, avait probablement été formée à la broderie.²⁰ À l'occasion de gros chantiers, comme la réalisation de vêtements pour des noces, pour une entrée royale ou l'exécution de la garniture textile d'une chambre,²¹ des ouvriers étaient embauchés en renfort. Dans la boutique, la présence de quarante-six métiers et de trente-six « selles rondes » [tabourets] atteste qu'ils étaient parfois nombreux à y travailler en même temps. Enfin, l'étude de l'organisation de l'espace révèle un système de production bien rôdé, rare au sein du corpus, qu'il convient à présent d'étudier.

Les outils et la marchandise furent prisés dans quatre pièces de l'hôtel : le grand grenier, les deux chambres du troisième étage et une autre, au deuxième, donnant sur la rue. On peut, dans une certaine mesure, déduire la fonction dévolue à chacune à partir des objets que l'on y trouve. Contrairement aux ouvriers des brodeurs spécialisés dans le commerce d'ornements liturgiques, situés au rez-de-chaussée et donnant sur la rue afin d'attirer le chaland,²² l'atelier de Pierre Vallet, qui travaillait essentiellement pour une clientèle aristocratique, était situé dans les étages. C'est au grenier, avec un accès privilégié à la lumière, que peut être localisée la zone de production où étaient entreposés les « *ustancilles et oustils servans* » au métier de brodeur. La pièce était meublée d'une table d'environ 1,8 mètres de longueur, d'un comptoir recouvert de toile verte et d'un petit bureau.²³ À l'étage du dessous, une bibliothèque à usage professionnel était installée dans la chambre donnant sur la cour tandis que dans celle qui donnait sur la rue était aménagé un petit endroit appelé « *comptoir* », isolé par une cloison dont la porte fermait à clef. On y établissait la comptabilité, comme le révèle la présence d'une écritoire, d'un petit pupitre et d'une balance. Enfin, des étoffes, des fournitures et de la marchandise, rangées dans des boîtes, des coffres, des armoires, furent estimées dans chacune de ces quatre pièces.

Outillage, techniques et savoir-faire

Une fois la structure de l'atelier mieux comprise, l'analyse de la liste des outils répertoriés permet d'identifier les savoir-faire qui y étaient pratiqués et de distinguer les étapes successives de la chaîne de fabrication d'une broderie. On relève tout d'abord la présence d'instruments nécessaires à la préparation des fils et des fournitures. Des rouets, dont quatre à faire cordons et un grand à faire guipure, étaient installés dans le grenier, ainsi qu'un tracanoir, un dévidoir et des tournettes, pour la mise en bobines, et des balances qui servaient à peser les matériaux.²⁴ On trouve ensuite des outils spécifiques à l'art du brodeur : les quarante-six métiers de différentes tailles précédemment mentionnés, certains de plus de quatre mètres de long,²⁵ des tréteaux pour les poser, des bottes de sangles pour les tendre, vingt et un pâtés,²⁶ ainsi que trente-deux petits chandeliers bas utilisés pour travailler de nuit lorsque la commande était urgente et que le temps pressait. Si l'on ne relève aucune mention des indispensables aiguilles, dont la valeur était trop faible pour figurer à l'inventaire, ce n'est pas le cas des paires de ciseaux et des broches de bois, citées au nombre de cent trente-deux, qui servaient à coucher l'or. Ces outils peuvent être rapprochés de leurs représentations dans des sources visuelles contemporaines (Fig. 7, Fig. 8, Fig. 9) et de ceux, désignés par le même nom, figurés en 1770 dans les planches du traité de *l'Art du brodeur* de Charles-Germain de Saint-Aubin et dont la forme devait être assez proche (Fig. 13). Enfin, il faut ajouter à cet ensemble du matériel de dessin et de géométrie : des compas rangés dans des étuis, des règles et des équerres, qui étaient utilisés pour l'exécution des patrons et leur report.

Pour la création des modèles, le brodeur avait constitué une riche bibliothèque à usage professionnel comprenant des dessins, des gravures et des livres illustrés.²⁷ On y trouve aussi bien des recueils de patrons de broderie, notamment *La Fleur de la science de pourtraicture* de Francesco Pellegrino, publié à Paris chez Jacques Nyverd en 1530,²⁸ et Les patrons de diverses manières, dont la première édition à Lyon par Claude Nourry est à situer vers 1530-1531,²⁹ que des livres illustrés, des traités de géométrie et de perspective. À côté de ces ouvrages, le brodeur possédait des séries d'estampes, parmi lesquelles deux de *la Passion de Dürer*, une des *Amours des dieux*, un sujet à rattacher au milieu bellifontain, et d'autres figurées de Sibylles et de divers sujets religieux.

Enfin, des dessins, « *pourtraictz a la main* », sans nom d'auteur, des cartes de villes et des ornements à la dernière mode (grotesques, moresques et compartiments), reliés en parchemin ou rangés dans des portefeuilles en cuir, complétaient sa collection. Exceptionnel au sein du corpus, cet inventaire constitue un rare témoignage du matériel iconographique qui servait de sources à la production d'un brodeur parisien du milieu du XVII^e siècle, où se mêlaient des références italiennes, germaniques, flamandes et françaises.

Quant à la marchandise prisee, celle-ci ne donne malheureusement accès qu'à une petite partie de ce qui était réellement fabriqué au sein de l'atelier. On apprend d'ailleurs au folio 14 verso que tout ne fut pas inventorié, en particulier les commandes de plusieurs princes et gentilshommes qui n'étaient pas sujettes à inventaire. Dès lors, mises à part quelques pièces isolées de broderies religieuses en cours d'exécution (« *ung commencement de l'image de la Magdelaine d'or nué, tout au travers* »), vestimentaires (« *une paire de mancherons de satin bleu remplis de broderie guipée d'or* ») et d'ameublement, c'est avant tout les stocks de matériaux (fils de soie, d'or fin, cannetilles, cordons, frisons, perles et passementerie) ou les descriptions des échantillons³⁰ (« *vingt essayz de perles* », « *trente quatre essayz de cordons et cannetilles d'or et d'argent fin et faulx* ») qui rendent compte du luxe des broderies créées par Pierre Vallet et ses équipes. Pour appréhender celles-ci, il faut se tourner vers d'autres documents, en particulier les marchés, eux aussi riches d'enseignements, dont certains subsistent dans les archives notariales parisiennes.

Ainsi, l'inventaire après décès de Pierre Vallet donne un aperçu de ce que fut l'atelier d'un brodeur de cour actif à Paris au milieu du XVII^e siècle. Les indices relevés au fil de l'analyse révèlent une structure de production importante, au sein de laquelle travaillaient quatre à cinq ouvriers et apprentis. À ce noyau principal venait ponctuellement s'ajouter une main-d'œuvre, parfois nombreuse, pouvant aller jusqu'à une trentaine de compagnons. L'identification des instruments et des outils, leur localisation ainsi que la description du mobilier inventorié ont permis de proposer une hypothèse de restitution de l'atelier : installé au-dessus des pièces d'habitation et réparti sur au moins deux niveaux. Au sein de cet espace, des pièces étaient dévolues à la recherche et à la création de modèles, d'autres à la préparation des fils et des fournitures puis à leur mise en œuvre, et une dernière à la comptabilité. L'ensemble traduit une organisation efficace qui permettait au brodeur de répondre au mieux aux demandes d'une clientèle aristocratique, autant exigeante que pressée, et de se maintenir à la hauteur de sa réputation.

En dépit de la richesse des informations recueillies, l'archive demeure obstinément silencieuse sur bien des points et conduit le chercheur à formuler quelques hypothèses. Le nombre de brodeurs à être passés en ces lieux laisse supposer que l'atelier de Pierre Vallet fut non seulement un espace de fabrication mais aussi celui d'échanges et de circulation de savoirs entre artisans. En outre, les contrats conservés impliquant ce brodeur nous renseignent sur sa production, à la pointe des nouveautés artistiques, qui supposait la mise en place de collaborations étroites avec des peintres fournisseurs de modèles. Ces derniers ont sans doute fréquenté et, peut-être alimenté, la riche bibliothèque que le maître avait constituée.³¹ Sur ce point, l'inventaire

ne donne aucune indication et il en est de même au sujet de l'accueil de la clientèle, un aspect pourtant essentiel à la vie d'une boutique. À l'occasion, le client se rendait sur place pour passer commande ou s'assurer de l'avancement des travaux, comme cela est attesté dans le cas d'autres chantiers.³² C'est donc en replaçant l'archive dans un large corpus documentaire que l'on obtient une image plus complète. Il apparaît alors que l'atelier de Pierre Vallet et ceux d'autres brodeurs actifs dans la capitale furent des zones de rencontre privilégiées entre artisans, artistes et commanditaires. Il s'y est élaboré au XVII^e siècle un dialogue entre les arts (peinture, broderie, orfèvrerie), propice à la création de motifs et à la mise au point de nouvelles modes. Cette émulation a contribué à faire de Paris un centre majeur de production et de commerce de textiles de luxe au début de l'époque moderne.

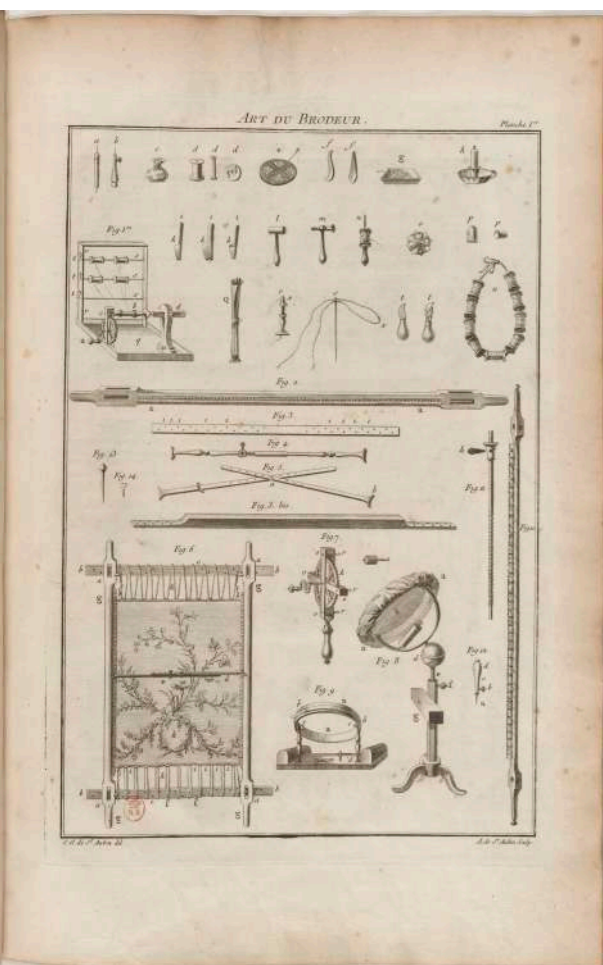


FIG. 13. Art du brodeur, CHARLES-GERMAIN DE SAINT-AUBIN, S. L., S. N., PLANCHE I, GRAVURE EN TAILLE-DOUCE, 1770. | BNF, PARIS - DÉPARTEMENT RÉSERVE DES LIVRES RARES, V-3934 (1)
© BNF, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

AVEC EN E, LE PÂTÉ ; EN H, LE CHANDELIER BAS ; EN R, LA BROCHE ; EN G, LE MÉTIER ; EN 7, LE ROUET À MAIN.

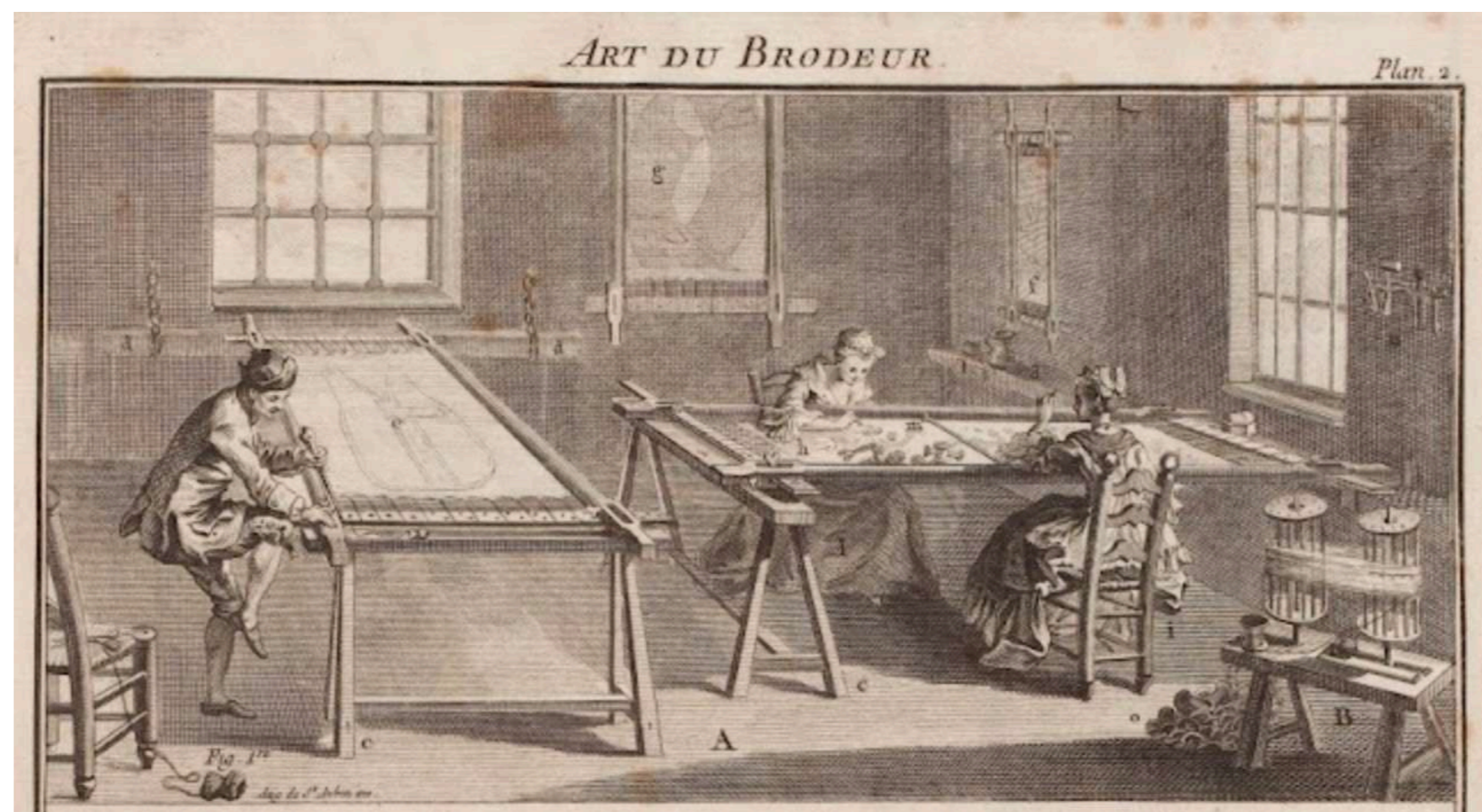


FIG. 14. Art du brodeur, CHARLES-GERMAIN DE SAINT-AUBIN, S. L., S. N., DÉTAIL DE LA PLANCHE II, GRAVURE EN TAILLE-DOUCE, 1770. | BNF, PARIS - DÉPARTEMENT RÉSERVE DES LIVRES RARES, V-3934 (1)
© BNF, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
AVEC EN B, LES TOURNETTES.

¹ Charles-Germain de SAINT-AUBIN, *L'art du brodeur*, s. l., s. n., 1770, p. 2. Cet article s'appuie sur des recherches menées dans le cadre d'un doctorat, objet d'un livre à paraître : *La main et l'aiguille. La broderie et ses artisans à Paris au XVIe siècle*, Rennes, Éditions des Presses Universitaires de Rennes.

² À ce sujet, lire Danièle VÉRON-DENISE, « Quelques aspects de la broderie en France au XVIe et au XVIIe siècle : milieux et modèles », in S. CORON et M. LEFÈVRE (dir.), *Livres en broderies. Reliures françaises du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions de la Bibliothèque nationale de France/DMC, 1995, pp. 33-43.

³ Paris, Bibliothèque Nationale de France (ci-après BnF), Manuscrits, français 24069, fol. 177v-178v et 183r-183, édités par Georges-Bernard DEPPING, *Règlements sur les arts et métiers de Paris, rédigés au XIIIe siècle et connus sous le nom du Livre des métiers d'Étienne Boileau, publiés, pour la première fois en entier, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi et des archives du royaume, avec des notes et une introduction*, Paris, Éditions Crapelet, 1837, pp. 379-382. Datation établie par Caroline BOURLET, « Le Livre des métiers dit d'Étienne Boileau et la lente mise en place d'une législation écrite du travail à Paris (fin XIIIe-début XVIe siècle) », *Médiévales*, 69, 2015, p. 38.

⁴ Paris, Archives nationales (ci-après Arch. nat.), Y 10, fol. 172v-179 et Y 12, fol. 263-269, édités par René de LESPINASSE, *Les métiers et corporations de la ville de Paris, t. 2 : XIVe-XVIIIe siècle. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, Paris, Imprimerie nationale, 1892, pp. 174-178.

⁵ Pascal GRIENER, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1, 2014, p. 15.

⁶ *Ibid.*

⁷ « Ouvrir : m. A worke-house, or shop to worke in » (Randle COTGRAVE, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611) ; « Ouvrir. subst. Masc. Vieux mot qui signifioit autrefois boutique » (Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes [...]*, La Haye/Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690, t. 2, p. 828).

⁸ David SAUNDERS, Marika SPRING et Andrew MEEK (dir.), *The Renaissance Workshop*, Londres, Archetype Publications/British Museum, 2013. Pour une mise au point historiographique, Sophie CASSAGNE-BROUQUET, « Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques », *Perspectives*, 1, 2014, pp. 83-98.

⁹ Voir, notamment, Clare H. CROWSTON, *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime France, 1675-1791*, Durham/Londres, Duke University Press, 2001, pp. 113-170 ; Tiphaine GAUMY, « L'habitation du chapelier parisien dans la première moitié de l'époque moderne », *Livraisons de l'Histoire de l'Architecture*, 27, 2014, pp. 33-50 et les recherches menées sur ces questions dans le cadre du programme ERC *Refashioning the Renaissance*, porté par Paula Hohti Erichsen, dont les résultats seront publiés dans un volume à paraître en 2024.

¹⁰ Voir Franco FRANCESCHI, « La bottega come spazio di sociabilità », in Franco FRANCESCHI et Gloria FOSSI (dir.), *La grande storia dell'artigianato, t. 2 : Il Quattrocento*, Florence, Éditions Giunti, 1999, pp. 65-83.

¹¹ Voir notamment Sophie DESROSNIERS et Naomi MOORE, « Les textiles trouvés dans les fouilles des jardins du Carrousel », in Paul VAN OSSEL (dir.), *Les Jardins du Carrousel à Paris. Fouilles 1989-1990, vol. 3 : Les rapports des spécialistes*, Vincennes, Éditions SRA d'Île-de-France, 1991, pp. 307-344.

¹² L'expression est empruntée à Daniel Roche. Pour une mise en garde préliminaire à l'analyse des inventaires après décès, lire notamment Daniel ROCHE, *Le peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIIIe siècle*, Paris, Éditions Fayard, 1981, pp. 80-84 et Annick PARDAILHÉ-GALABRUN, *La naissance de l'intime. 3000 foyers parisiens, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Éditions des Presses Universitaires de France, 1988, pp. 26-33.

¹³ Paris, Arch. nat., Minutier central (ci-après Min. cent.), III, 120, 1555, 4 avril (n. st.), cité par Florence GREFFE et Valérie BROUSSELLE, *Inventaires après décès, t. 2 : 1547-1560*, Paris, Éditions des Archives nationales, 1997, n° 1064, p. 276.

¹⁴ Paris, Arch. nat., Min. cent., CXXII, 12, 1527, 18 août, analysé par Guy-Michel LEPROUX, « Jean Cousin Père et Fils d'après les textes », in Cécile SCAILLIÉREZ (dir.), *Jean Cousin père et fils. Une famille de peintres au XVIe siècle*, Paris, Éditions du Louvre/Somogy, 2013, p. 17, note 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 18, note 59.

¹⁶ Paris, Arch. nat., Min. cent., III, 236, 1555, 26 mars (n. st.).

¹⁷ Paris, Arch. nat., Min. cent., III, 216, 1550, 22 mai. Entre-temps, après la mort de sa première femme, Pierre Vallet s'était remarié avec Geneviève Collet.

¹⁸ Jacques HILLAIRET, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, vol. 2, p. 350.

¹⁹ Cette disposition peut être replacée au sein de la typologie établie par Pierre COUPERIE et Madeleine JURGENS, « Le logement à Paris au XVIe et XVIIe siècles », *Annales*, 17-3, pp. 488-500.

²⁰ Madeleine Gervais est la fille de Denis Gervais, l'un des brodeurs et marchands chasubliers importants de la ville. Il mourut en 1548 (Paris, Arch. nat., Min. cent., LXXXVI, 94, 1548, 2 juillet ; cité par Florence GREFFE et Valérie BROUSSELLE, op. cit., n° 194, p. 73).

²¹ Cette liste reprend trois types de commandes assumées par Pierre Vallet et bien documentées par les archives.

²² Voir, par exemple, l'ouvroir de Philippe Oudin (Paris, Arch. nat., Min. cent., XCI, 114, 1557, 1er octobre).

²³ D'après Antoine Furetière, le comptoir est un « Banc ou Bureau fermé, sur lequel les Marchands estalent leurs marchandises, ou comptent leur argent, & où le plus souvent ils l'enferment » (Antoine FURETIÈRE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts, divisé en trois tomes [...]*, La Haye/Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690, vol. 1, n. p.).

²⁴ Les tournettes sont un instrument composé de deux cylindres de bois sur pivot qui sert au dévidage de la soie pour la mettre en bobine. Un tracanor sert au dévidage de fil d'or ou de soie d'une bobine à une autre à l'aide d'un crochet. Le rouet à faire cordon sert à tordre deux filés métalliques entre eux afin d'obtenir un cordonnet (voir Charles-Germain de SAINT-AUBIN, op. cit., p. 41). Quant au grand rouet à faire guipure, il pourrait s'agir d'un instrument que l'on se serait davantage attendu à trouver chez un fileur d'or ou chez un passementier qui sert à recourir une âme textile d'un fil plus noble (soie, lame métallique).

²⁵ Sept de 4,15 mètres, neuf de 2,37 mètres, dix-huit de 1,18 mètre et douze d'environ 1 mètre de long.

²⁶ Le pâté, encore appelé ainsi aujourd'hui, est un petit contenant, posé sur le métier, dans lequel les brodeurs plaçaient leurs fournitures qu'ils mettaient en œuvre. Saint-Aubin le qualifiait de « palette du brodeur » (voir Charles-Germain de SAINT-AUBIN, op. cit., p. 39).

²⁷ Pour une analyse du contenu de cette bibliothèque, voir Astrid CASTRES, « Pierre Vallet, brodeur du duc de Nevers, et l'art de Fontainebleau », *Documents d'histoire parisienne*, 16, 2014, pp. 5-11.

²⁸ Un exemplaire de cet ouvrage est conservé à Paris, à la bibliothèque de l'Arsenal, document disponible en ligne <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857536m/f11.image>> (consulté le 9 juin 2023).

²⁹ Voir un exemplaire de ce recueil conservé à Paris, à la BnF, document disponible en ligne <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10548053f/f83.item>> (consulté le 9 juin 2023).

La transmission du métier à travers l'observation et la représentation visuelle.

La broderie et le brodeur dans l'Encyclopédie et le Recueil de planches de Diderot et d'Alembert

— par Clara Vecchio

Le XVIII^e siècle représente un moment de plein épanouissement des techniques et des métiers, où on assiste aussi à une véritable multiplication des académies, dont l'existence justifie la production importante à cette époque de dictionnaires de type encyclopédique. Grâce à ces institutions, dont les travaux ont conduit si loin les sciences et les arts, la masse de connaissances s'est multipliée, ce qui a obligé les auteurs de ces ouvrages à recourir au classement alphabétique pour faciliter la gestion de cette information.¹

C'est dans le climat d'humanisme technique, répandu en France depuis le XVI^e siècle, que l'œuvre monumentale des Encyclopédistes se développe. Le principal objectif que se proposaient les directeurs de l'Encyclopédie, celui qu'ils considéraient comme le plus essentiel, était la description des « arts mécaniques ». Sur cette question, nous remarquerons dans le Discours préliminaire :

« On peut en général donner le nom d'Art² à tout système de connaissances qu'il est possible de réduire à des règles positives, invariables & indépendantes du caprice et de l'opinion ; et il seroit permis de dire en ce sens que plusieurs de nos sciences sont des arts étant envisagées par leur côté pratique. Mais comme il y a des règles pour les opérations de l'esprit ou de l'âme, il y en a aussi pour celles du corps, c'est-à-dire pour celles qui bornées aux corps extérieurs n'ont besoin que de la main seule pour être exécutées. De là, la distinction des Arts en libéraux & en mécaniques, & la supériorité qu'on accorde aux premiers sur les seconds. Cette supériorité est sans doute injuste à plusieurs égards [...]. Le mépris qu'on a pour les arts mécaniques semble avoir influé jusqu'à un certain point sur les inventeurs mêmes. Les noms de ces bienfaiteurs du genre humain sont presque tous inconnus tandis que l'histoire de ces destructeurs [...] n'est ignorée de personne. Cependant c'est peut-être chez les Artisans qu'il faut aller chercher les preuves les plus admirables de la sagacité de l'esprit, de sa patience et de ses ressources. [...] La partie des Arts mécaniques ne demandoit ni moins de détails, ni moins de soins. Jamais peut-être il ne s'est trouvé tant de difficultés rassemblées et si peu de secours dans les Livres pour les vaincre. On a trop écrit sur les Sciences ; on n'a pas assez bien écrit sur la plupart des Arts libéraux ; on n'a presque rien écrit sur les Arts mécaniques. Car qu'est-ce que le peu qu'on en rencontre dans les Auteurs en comparaison de l'étendue et de la fécondité du sujet ? »³

La valeur de cette *Description des Arts*, comme on peut le voir dans la déclaration des éditeurs, est celle d'une divulgation des procédés de fabrication, qui avait été jusqu'à cette époque freinée par le secret imposé aux Corporations, ainsi que la recherche d'un langage approprié au milieu professionnel et social constitué par « des savants, fabricants, artisans d'art et même ouvriers, amateurs éclairés qui sont à la fois les collaborateurs et les lecteurs de l'Encyclopédie ». ⁴

L'analyse que nous proposons dans cet article est celle de décrire le métier d'art du brodeur et la broderie grâce à l'étude de l'Encyclopédie dirigée par Diderot et d'Alembert à partir de 1751 qui est sans aucun doute l'ouvrage en langue française qui représente le mieux pour le classement et la description des métiers et des techniques. Elle reflète « le désir de nommer ce qui change dans le monde et de libérer la pensée ». ³ Ce sont les termes des arts et des métiers, donc les termes techniques, outre les termes scientifiques, qui sont accueillis sans restriction par les auteurs de l'Encyclopédie ; cela, afin de répondre au besoin pressant de mise en ordre de connaissances. Les sens des mots se précisent, « la description des gestes et des outils est de plus en plus rigoureuse ». ⁴

Il n'est pas sans intérêt de souligner que, d'après Proust, cette œuvre répondait aussi à un dessein politique, car elle fait de la production « l'affaire commune de la partie la plus qualifiée et la plus active de la nation ». ⁵

L'Encyclopédie fut sans aucun doute la plus grande et la plus importante entreprise éditoriale du siècle quant au nombre des volumes, au capital investi et au nombre d'ouvriers employés. ⁶ Elle fut éditée par souscription et connut un succès assuré par les multiples rééditions qui marquèrent son histoire. ⁷

La nouveauté de l'Encyclopédie est le recours aux ouvriers (les possesseurs des termes propres à la technique), les visites aux ateliers ⁸ ainsi que la collaboration d'académiciens et de fonctionnaires chargés du contrôle industriel, de membres du Bureau ou du Conseil du Commerce et d'inspecteurs des Manufactures, accroissant ainsi le nombre des collaborateurs. Pour présenter et exposer le résultat des recherches, tel que la structure de chaque article, la planche développait cinq points :

- la matière première employée (les lieux où elle se trouve, les préparations qu'elle subit, ses qualités, les différentes espèces) ;
- les principaux ouvrages réalisés ainsi que la manière de les fabriquer ;
- le nom, la description et l'image des outils et des machines utilisés ;
- la main-d'œuvre ;
- et enfin, la définition la plus exacte possible des termes propres de l'art.

L'œuvre monumentale de Diderot et d'Alembert, écrite entre 1751 et 1772, l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers ⁹ est une : « somme immense de connaissances qui fait le point des acquis scientifiques, techniques et technologiques sur les sujets traités, dont les entrées sont classées par ordre alphabétique ». ¹⁰

La description des arts et des métiers conçue et impulsée par Diderot non seulement « unit l'inventaire des procédés de fabrication, des inventions techniques à la divulgation des secrets d'ateliers » ¹¹ - suivant une mise en ordre du savoir technique proprement dit qui se faisait déjà au XVI^e siècle dans de nombreux ouvrages - mais aussi « elle inclut une collection sans précédents de définitions ». ¹² D'après Diderot, il était nécessaire de tout définir, pour ses contemporains aussi bien que pour la postérité. Il s'était donné pour mission de transmettre la langue et les savoirs techniques ; d'où la nécessité d'aller au fond des choses et d'intégrer des mots nouveaux quand ils sont utiles et de regrouper ce qui concerne une même notion. ¹³

Dans cet article nous prenons en considération l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers ¹⁴ et le Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques ¹⁵ de Diderot et d'Alembert, afin d'étudier les mots d'un savoir-faire ancestral, celui de la broderie et d'en découvrir les outils, les matériaux et les techniques employés depuis le XVIII^e.

« **Broderie**,¹⁶ f.f ; ouvrage en or, argent ou foie, formé à l'aiguille d'un deffin quelconque, fur des étoffes ou de la mouffeline. Dans les étoffes on fait usage d'un métier qui fert à éteindre la pièce, qui se travaille d'autant mieux qu'elle est plus étendue. Quant à la mouffeline, les ornements qu'on y applique dépendent de sa qualité : on la bâtit sur un patron deffin qui se tient à la main, quelquefois on l'empefe avant que de la monter sur ce patron, quand l'ouvrière juge par qualité qu'elle lui reconnoît, qu'elle fera difficile à manier. Les traits du deffin se remplissent, ainfi que quelques-unes des feuilles, de piqué & de coulé. Voyez ces mots. Les fleurs forment de différens points-à-jour, au choix de l'ouvrière ; choix toujours fondé sur le plus ou moins d'effet que l'on pense qui réfultera d'un point ou d'un autre. »

La définition est ensuite suivie par une description détaillée des principales applications et des différentes techniques employées qui sont à leur fois contextualisées dans un cadre historique et géographique ancré.

« **La broderie au métier est d'une grande ancienneté. Dieu ordonna qu'on en enrichît l'arche & d'autres ornemens du temple des Juifs. Mais la broderie en mouffeline pourroit bien ne pas remonter si haut. Les broderies de cette afpece fuivant en tout les deffins des belles dentelles, & la plupart des points des unes ayant pris le nom du pays où les autres se font, car on dit point d'Hongrie, point de Saxe, &c. il y a lieu de croire que la broderie s'est plus perfectionnée dans les pays où les dentelles font les plus belle, comme en Saxe, que par-tout ailleurs.**

La broderie au métier paroît bien moins longue que l'autre, dans la quelle, du moins pour le remplissage des fleurs, il faut compter sans ceffe les fils de la mouffeline tant en long qu'en travers : mais en revanche cette dernière est beaucoup plus riche en points, & dès-là susceptible de beaucoup plus de variété. La broderie en mouffeline la plus estimée est celle de Saxe : on en fait cependant d'aussi belle dans d'autres contrées de l'Europe, sur-tout en France. »

Les matériaux sont précieux et indispensables aux réalisations des produits, des ouvrages. Selon le type d'étoffe et/ou de fil utilisé, différentes techniques de broderie se déclinent.

« **Les toiles trop frappées ne sont guère susceptibles de ces ornements : & en effet, on n'y en voit point. Les mouffelines même doivent être simples. Les plus fines sont les meilleurs pour être brodées. Les doubles, à cause de leur tiffure pressée & plaine, rentrent pour la broderie dans la classe des toiles, sur lesquelles elle est au moins inutile.**

Broderie appliquée, est celle dont les figures sont relevées & arrondies par le coton ouvèlin qu'on met dessous pour la soutenir.

Broderie en couchure, est celle dont l'or & l'argent est couché sur le deffin, & est coufu avec de la soie de même couleur.

Broderie en guipure, se fait en or ou en argent. On deffine sur l'étoffe, ensuite on met du vélin découpé, puis l'on coud l'or ou l'argent dessus avec de la soie. On met dans cette broderie de l'or ou de l'argent frisé, du clinquant, du bouillon de plusieurs façons. On y met aussi des paillettes.

Broderie passée, est celle qui paroît des deux côtés de l'étoffe.

Broderie plate, est celle dont les figures sont plates & unies sans frifures, paillettes, ni autres ornemens. »

L'*Encyclopédie* comporte aussi une série de planches¹⁷ pour chaque métier : l'image venait compléter de manière efficace la nomenclature et les définitions. Grâce aux planches, l'activité des artisans devient plus lisible et limpide. Ce sont d'abord des dessins de L.-J. Goussier, puis des gravures qui montrent les lieux, les outils, les gestes de travail – notamment de la manufacture – dans tous les secteurs de la technique et de la production.¹⁸

Les planches de l'*Encyclopédie* consacrées aux métiers ont une structure iconique typique : elles sont divisées en deux sections distinctes. Dans la partie supérieure est représenté l'atelier, le lieu de la production, avec les ouvrières ou ouvriers au travail ; dans la partie inférieure sont illustrés les outils et les techniques de travail, les détails des machines, des produits, et des ouvrages.

Le brodeur est illustré par deux planches.

« Le BRODEUR, f.m., est l'ouvrier qui orne les étoffes d'ouvrages de broderie. V. Broderie.

Les Brodeurs, à Paris, font communauté. L'on ne comprend sous le nom de Brodeurs, que les ouvriers qui travaillent sur des étoffes. Les broderies en linge se font par des femmes, qui ne font, ni du corps des Brodeurs, ni d'aucun autre. »

LA PARTIE SUPÉRIEURE DE LA PLANCHE I REPRÉSENTE L'INTÉRIEUR D'UN ATELIER DE BRODEUR :

La brodeuse (Fig. 1) tient un métier tendu. Ce métier est composé de deux enfuples a a, et de deux lattes b b ; on voit en c l'étoffe sur laquelle on a tracé le dessin d'une veste pour être brodée. Le procédé de préparation sur le métier est ainsi décrit :

« Avant de tendre l'étoffe sur le métier, il faut la border tout-autour d'un gallon de toile bien coufu. C'est ce gallon que l'on coud enfuite aux lifieres des enfuples, & dans lequel paffent les ficelles qui font le tour des lattes, afin de ne point gêter l'étoffe. »

La Figure 2 représente une femme occupée à broder; son métier est posé horizontalement sur un treteau, et sur une plate-bande de bois regnante dans toute l'étendue des croisées. Le geste est bien mis en évidence : la main droite de l'ouvrière est posée sur l'étoffe pour recevoir l'aiguille que la main gauche, qui est dessous, va lui transmettre .

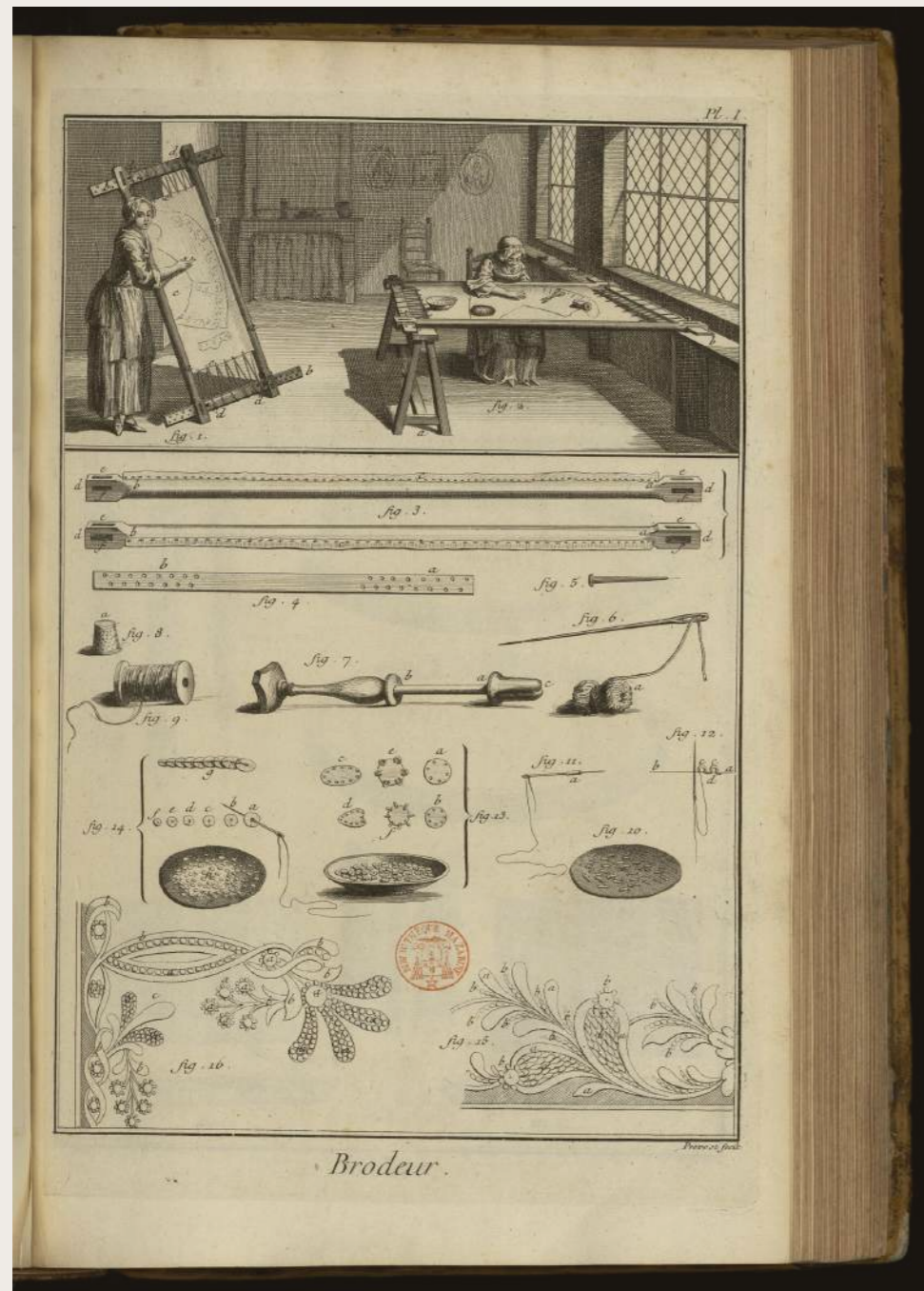


FIG. 1. PLANCHE I, "Brodeur", D. DIDEROT, J. R. D'ALEMBERT, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques avec leur explication, SECONDE LIVRAISON, EN DEUX PARTIES, I PARTIE, ÉDITIONS CHEZ BRIASSON, DAVID, LE BRETON, DURAND, À PARIS, M. DCC LXIII.¹⁹ | PALAIS GALLIERA, PARIS. © INSTITUT DE FRANCE

LA PARTIE INFÉRIEURE DE LA PLANCHE I ILLUSTRE LES OUTILS :

« Figure 3 | les deux enfuples d'un métier. Chaque enfuple est un morceau de bois rond depuis a jusqu'en b, & garni dans toute cette étendue d'une lifiere de toile c, qu'on nomme gallon de l'enfuple. Chaque extrémité d de l'enfuple est quarrée, & se nomme tête de l'enfuple. La tête est fendue par deux mortoifes ef, qui s'entrecroisent à angles droits. C'est dans ces mortoifes qu'on introduit des lattes, lorsqu'on veut tendre un métier, comme on voit b b, fig. 1 de la vignette. La longueur des enfuples n'est point déterminée ; on en fait depuis deux piés jusqu'à six piés long, & plus s'il étoit nécessaire. »

Figure 4 | une des lattes propre à tendre le métier ; elle sert à écarter l'une de l'autre les deux enfuples, par le moyen de deux chevilles de fer qu'on introduit dans le trous a b, dont elle est percée. On voit ces chevilles dans le métier tout tendu de la fig. 1. de la vignette, en dddd.

Figure 5 | cheville de fer pour tendre

Figure 6 | aiguille de fer de la longueur de quatre pouces, pour tendre ; elle sert à passer la ficelle dans le gallon dont on a brodé l'étoffe. Voyez ee, fig. 1 de la vignette a, est une pelotte de ficelle.

Figure 7 | broche, c'est un morceau de buis tourné depuis a jusqu'en b, en forme de bobine. On dévide dans cet espace autant de fil d'or, d'argent ou clinquant qu'il en peut contenir. La tête de cette broche est fendue en c, pour recevoir le bout du fil qu'on a dévidé sur la broche ; on s'en sert pour guiper.

Figure 8 | dé de brodeuse. Le cul de ce dé est plat, poli & non piqué, comme le font ordinairement les dés à coudre, afin de ne point écorcher la broderie en frappant dessus pour en aplatiser les fils.

Figure 9 | Bobine servant à mettre le fil d'or ou d'argent qu'on emploie par aiguillée.

Figure 10 | Pâté à frisure. Morceau de chapeau taillé en rond, sur lequel on met la frisure coupée par petits bouts.

Figure 11 | a, un bout de frisure filé, prêt à être employé.

Figure 12 | la ligne a b représente l'épaisseur de l'étoffe. cc, deux points de frisure déjà cousus.

Figure 13 | paillettes de différentes formes & de grandeur naturelle.

a, b, paillettes rondes, grandes & moyennes.

c paillette ovale

d paillette en coeur

Les trous dont elles sont percées, sont pour la facilité de les coudre avec des points de frisure ou de bouillon ; ce qui peut faire l'effet qu'on voit en e ou en f.

Figure 14 | a, b, c, d, e, f, petites paillettes ; elles ne sont percées que d'un trou. On nomme femence celle de la plus petite espèce, comme f. g, paillettes cousues les unes sur les autres. Cette façon de les coudre fait qu'on les nomme paillettes comptées.

h, pâte de paillettes.

Figure 15 & 16 | Deux différents modèles de dessins, comme les maîtres les tracent, pour indiquer à leurs ouvrières ce qu'elles doivent exécuter en passé, frisure, paillettes, paillettes comptées, clinquant, dans la fig. 15 fait voir ce qui doit être exécuté en passé. bbbb, ce qui doit être en bouillon ou frisure. c, ce qui doit être exécuté en clinquant, fig. 15

Figure 16 | On voit dans cette figure en aaaa tout ce qui doit être exécuté en paillettes. bbbb, ce qui doit être en passé. c, ce qui doit être en paillettes comptées. »

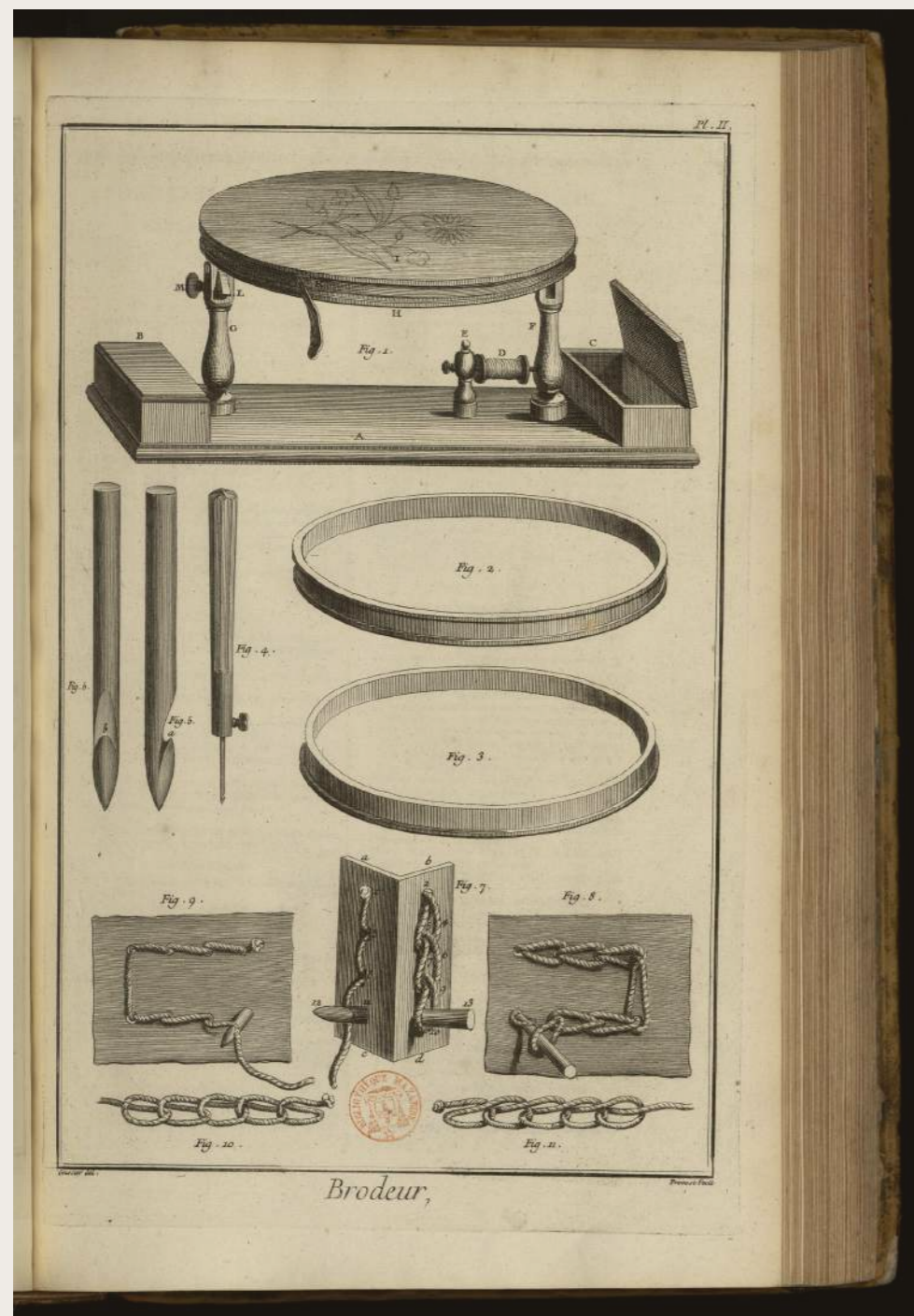


FIG. 2. PLANCHE II, "Brodeur", D. DIDEROT, J. R. D'ALEMBERT, Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques avec leur explication, SECONDE LIVRAISON, EN DEUX PARTIES, I PARTIE, ÉDITIONS CHEZ BRIASSON, DAVID, LE BRETON, DURAND, À PARIS, M. DCC LXIII.²⁰ | PALAIS GALLIERA, PARIS.
© INSTITUT DE FRANCE

LA PLANCHE II NOUS PROPOSE UNE ILLUSTRATION AU DÉTAIL DU MÉTIER ET MONTRE LES PARTIES QUI LE COMPOSENT :

« Figure 1 | Le tambour

A, planche qui lui fert de support

B, C, coffrets pour renfermer la foie, le fil d'or ; d'argent & les aiguilles.

D, bobine chargée ou de la foie, ou de fil d'or ou d'argent.

E, F, supports de la bobine.

F, G, supports du tambour

H, cerceau extérieur à gouttière ou rainure de tambour

I, étoffe montée sur le cerceau extérieur.

K, ceinture de cuir placée dans la gouttière ou rainure de cerceau extérieur H, & fervant avec sa boucle à tenir l'étoffe bien tendue sur ce cerceau.

L, fourchette. Il y en a une dans l'extrémité refendue de chaque support du cerceau. Ces fourchettes sont mobiles sur elles-mêmes ; elles reçoivent le cerceau intérieur, & fervent à l'incliner autant que le travail l'exige.

M, vis qui ferme la fourchette, & tient le tambour ferme dans l'inclinaison qu'on lui a donné. Il y a de chaque côté une pareille vis.

Figure 2 | Cerceau extérieur & gouttière, sur lequel on arrête l'étoffe, avec la courroie ou ceinture.

Figure 3 | Cerceau intérieur qu'on place dans la partie refendue des fourchettes, & qui reçoit sur lui le cerceau extérieur, fig. 2

Figure 4 | Aiguille montée sur son marche.

Figure 5 | Aiguille vûe en grand & de côté

Figure 6 | La même aiguille vûe en grand & de face
b, son crochet

Figure 7 | Manière dont le point de chaînette s'exécute. a c, est un plan qui représente ou figure le deffous de l'étoffe.

b d, est un plan qui représente ou figure le dessus de l'étoffe.

Les trous faits par l'aiguille, lorsqu'elle va prendre le fil avec son crochet en-deffous de l'étoffe, pour l'amener en-deffus en boucles 2, 4, 6, 9, 10, par les trous 2, 5, 7, 10 ; de manière que ces boucles passant, comme on voit, les unes dans les autres, elles s'arrêtent toutes & forment la chaîne.

Figure 8 | Points exécutés en changeant de direction, vûs sur l'endroit de l'étoffe.

Figure 9 | Les mêmes points, comme ils font à l'envers de l'étoffe.

Figure 10 & 11 | Chaînette séparée de l'étoffe, vûe par la face extérieure qu'elle montre à celui qui voit l'étoffe, & vûe par la face de deffous qui s'applique à l'étoffe. »

Les planches se sont révélées être, en tant que complément indispensable des explications techniques et scientifiques, un instrument fondamental pour la pratique des professions et pour leur enseignement.²¹ En ce sens, l'observation devient la méthode dans la transmission du métier et la représentation visuelle offre un modèle très puissant pour la dissémination des connaissances.²²

¹ La toute première idée de concevoir un panorama organisé des techniques remonte à la fin du XVII^e siècle – B. GILLE, *L'Encyclopédie*, dictionnaire technique, « Revue d'histoire des sciences et de leurs applications », n° V I, 1952, p. 27. Gille tient à préciser que la littérature technique existait – malgré le nombre assez réduit d'études d'ensemble à ce sujet – depuis au moins le XVI^e siècle, où les traités techniques s'étaient multipliés surtout à l'étranger. À cet effet, dès 1675 Colbert avait demandé à l'Académie des Sciences de dresser une somme des techniques de son temps. Il s'agit d'une œuvre qui entrait dans le cadre de la politique de l'époque, à savoir le mercantilisme industriel inauguré par le ministre de Louis XIV. L'objectif de l'Académie était de rassembler la description de toutes les machines utilisées dans la pratique des arts en un seul traité, le *Traité de mécanique*. Nous nous référons ici à la collection connue sous le nom de *Description et perfection des arts et métiers dans l'attente de la réalisation de l'œuvre*, le travail des illustrations avait été commencé par Filleau de Billettes (jusqu'en 1720), Bignon (jusqu'en 1740) et Réaumur (jusqu'en 1757). Lorsque *l'Encyclopédie* commença à paraître (1751), la publication fut accélérée et le premier volume sortit en 1761, sous la direction de Duhamel de Monceau. Dans son article, Gille met en valeur l'influence de cette collection – dont la rédaction des textes et la confection des illustrations précèdent celle des Encyclopédistes –, et diminue en quelque sorte l'esprit d'initiative des directeurs de *l'Encyclopédie*.

² Au sujet des mots art, artisan et artiste, nous renvoyons principalement à l'analyse menée par M. T. ZANOLA, *Arts et métiers au XVIII^e siècle*, cit., pp. 41-56 ; et à l'œuvre de A. REY, *Des pensées et des mots*, Éditions Hermann, Paris 2013, pp. 265-296.

³ D. DIDEROT, J. R. d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers par une société de gens de lettres*, vol. 35, Éditions Panckoucke, Paris 1751-1772. Nous faisons ici référence au « Discours préliminaire », p. xxj, p. xxij et p. lxxvij.

⁴ M. DUCHET, *Diderot et l'Encyclopédie* [Proust J., Diderot et l'Encyclopédie], « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations », 19^e année, 5, Paris 1964, p. 957.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. LECA-TSIOMIS, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, « Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie », Éditions Société Diderot, Paris, 2006, p.2 - Document disponible en ligne <<http://rde.revues.org/266>> (consulté le 25 avril 2023).

⁷ Le XVIII^e siècle est considéré comme l'âge d'or des dictionnaires, les auteurs de *l'Encyclopédie* décident donc en 1745 de procéder à une traduction augmentée du *Dictionnaire universel* anglais en 2 volumes, la *Cyclopaedia or a Universal dictionary of arts and sciences de Chambers*, qui fut publié à Londres en 1728, dont ils relèvent toutefois les insuffisances. Malgré les tempêtes et les bourrasques que *l'Encyclopédie* dut traverser tout au long de son existence, elle se distingue du reste des écrits par « l'ampleur des vues et l'énergie intellectuelle de ses concepteurs ». S'agissant d'une entreprise collective, les éditeurs firent appel à un certain nombre de collaborateurs – la 'bourgeoisie encyclopédique' telle que Soboul la nommait – entre autres des savants spécialisés (en plus des compilations livresques) ainsi que des artisans ou des artistes anonymes : plus de 150 collaborateurs issus en grande majorité de la bourgeoisie de l'Ancien Régime, des techniciens et des praticiens qui étaient liés à l'activité productive de cette époque. Quant à la méthode suivie – de recherche et d'exposition – elle a été largement illustrée aussi bien dans le *Prospectus* que dans le *Discours préliminaire* dont nous avons cité précédemment quelques extraits.

⁸ Les visites aux ateliers faites par des dessinateurs produiront les planches, ou illustrations, des machines (qui devaient être représentées par pièces détachées, par assemblages partiels, souvent en coupe et en profil), des outils ainsi que des mouvements les plus importants de l'ouvrier (les opérations successives devaient être représentées dans une ou plusieurs planches où l'on devait voir, tantôt les mains seules de l'artiste, tantôt l'ouvrier entier en action) ; elles constituent une des sources les plus essentielles de l'histoire des techniques au XVIII^e siècle. Cf. GILLE, *L'Encyclopédie, dictionnaire technique*, cit., pp. 32- 33.

⁹ D'après Didier, le « dictionnaire raisonné serait un compromis entre encyclopédie et dictionnaire alphabétique ». B. DIDIER, *Alphabet et raison. Le paradoxe des dictionnaires au XVIII^e siècle*, Éditions Presses Universitaires de France, Paris 1996, p. 19.

¹⁰ M. T. ZANOLA, *Arts et métiers au XVIII^e siècle*, cit., p. 88.

¹¹ M. LECA-TSIOMIS, *L'Encyclopédie*, cit., p. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ La volonté de la part de Diderot de faire face au problème spécifique de l'expression littéraire des techniques est sans doute l'un des atouts de cette entreprise collective que fut *l'Encyclopédie*. Diderot réussit à trouver l'équilibre entre les traités destinés aux seuls spécialistes et les ouvrages de vulgarisation. M. DUCHET, *Diderot et l'Encyclopédie*, cit., p. 957.

¹⁴ D. DIDEROT, J. R. d'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Tome V, Éditions Chez Pellet, Imprimerie – librairie, rue des Belles-Filles, A Genève, M. DCC LXXVII, Archive du Palais Galliera.

¹⁵ D. DIDEROT, J. R. d'ALEMBERT, *Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques avec leur explication*, seconde livraison, en deux parties, I partie, Chez Briasson, David, Le Breton, Durand, A Paris, M. DCC LXIII, Archive du Palais Galliera.

¹⁶ D. DIDEROT, J. R. d'ALEMBERT, *Encyclopédie*, cit., p. 537.

¹⁷ Il y a lieu de rappeler ici que les dessins et les épreuves des planches exécutées pour les *Descriptions des arts et métiers* de l'Académie de Sciences entre 1693 et 1717 ont sans aucun doute servi de modèle aux planches de *l'Encyclopédie*. Georges Huard retrace l'histoire du plagiat des planches de l'Académie des Sciences, réalisées par Réaumur et apparemment gravées à ses frais, de la part des éditeurs de *l'Encyclopédie* et dénonce le fait que ce ne sont pas Diderot et son collaborateur Louis-Joseph Goussier qui sont allés les premiers, comme on le croit généralement, « dans les ateliers et ont établi la liaison entre l'ouvrier et le savant pour aboutir à une description raisonnée des métiers, mais les membres de l'Académie des Sciences et tout spécialement Réaumur, à l'instigation de Colbert ». G. Huard, « Les planches de *l'Encyclopédie* et celles de la Description des Arts et Métiers de l'Académie des Sciences », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, n° 4, 3-4, 1951, p. 239 - p. 249. Pour plus de détails concernant les planches gravées en taille douce de l'Académie des Sciences, nous renvoyons à l'article de M. DAUMAS, R. TRESSE, « La Description des Arts et Métiers de l'Académie des Sciences et le sort de ses planches gravées en taille douce », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, volume 7, N. 2, Éditions Presses Universitaires de France, Paris 1954, pp. 163-171.

¹⁸ M. LECA-TSIOMIS, *L'Encyclopédie*, cit., p. 3.

¹⁹ Document disponible en ligne <https://bibnum.institutdefrance.fr/medias/80/e2/ff/dc/80e2ffdc-ca4b-4197-bbe1-dad974ed6cfd/attachedfiles/751063002_02003442_000023a.pdf>

²⁰ Document disponible en ligne <https://bibnum.institutdefrance.fr/medias/80/e2/ff/dc/80e2ffdc-ca4b-4197-bbe1-dad974ed6cfd/attachedfiles/751063002_02003442_000023a.pdf>

²¹ M. T. ZANOLA, *Dictionnaires et vocabulaires techniques. La pratique des professions et leur enseignement*, dans G. DOTOLI (dir.), *Les Cahiers du dictionnaire – Dictionnaire et enseignement*, Éditions Classiques Garnier, Paris 2013, p. 62.

²² M. T. ZANOLA, *La fourrure dans l'habillement professionnel : le parcours terminologique d'un métier*, Éditions Ovidius University Press, 2017.

[Créer et broder]

[CRÉER ET BRODER]

Je brode donc je vis

— Flory Brisset

Fondatrice de Invenio Flory, oeuvres contemporaines ornementales

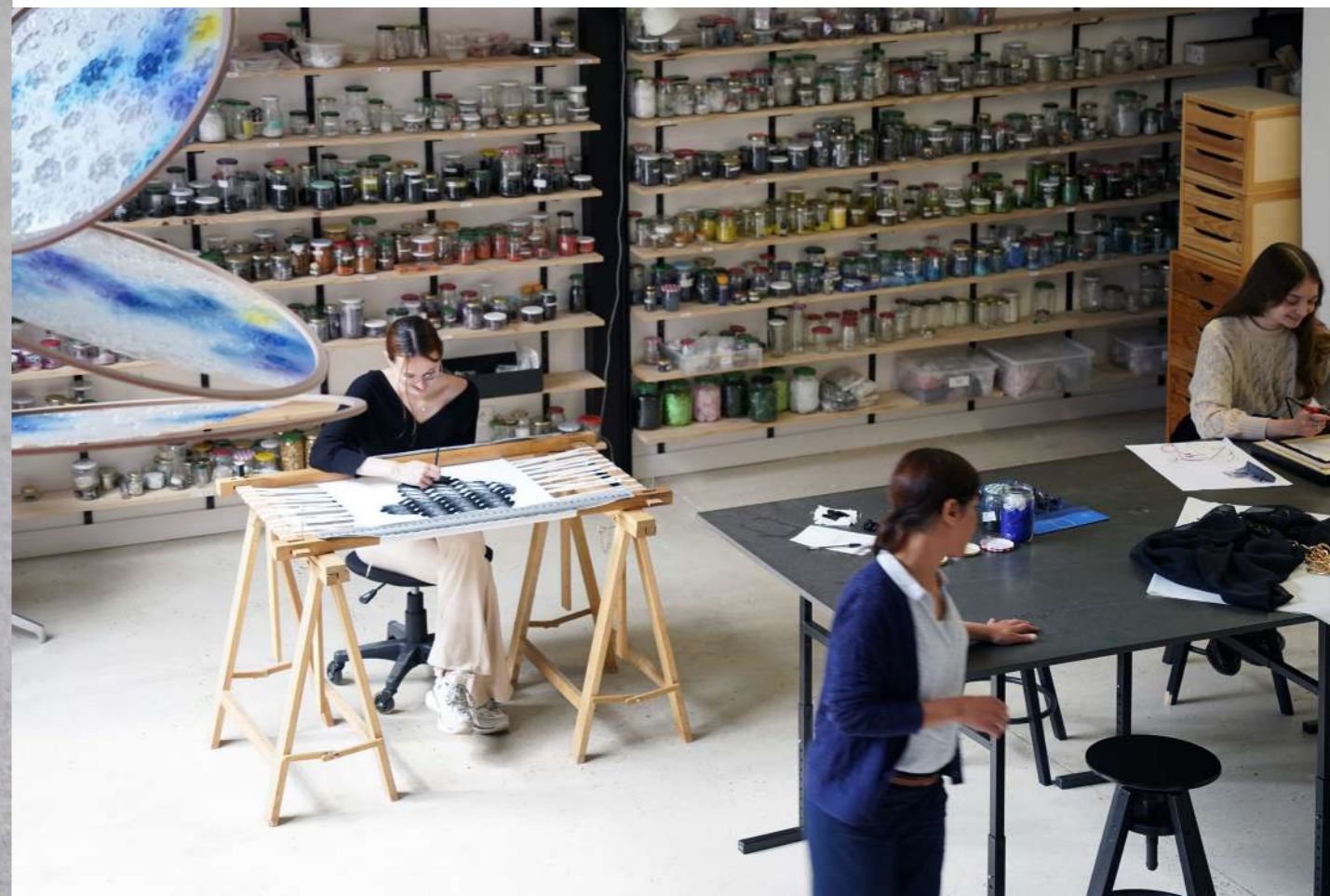


FIG. 1. PRISE DE VUE DANS L'ATELIER. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

LA BRODERIE EST UNE ACTIVITÉ DE PATIENCE, CARACTÉRISÉE PAR LA LENTEUR. LE TEMPS N'EST PAS PRIS EN COMPTE PAR LE BRODEUR QUI S'INSCRIT DANS UNE DURÉE INDÉTERMINÉE. C'EST NOTRE MONDE MODERNE QUI LUI DONNE DE LA VALEUR OU AU CONTRAIRE, EN FAIT UN REPOUSSOIR FACE À L'EFFORT.

Broder c'est s'inscrire dans la durée, et non pas dans l'instant. C'est concevoir l'acte même de broder non pas comme une multiplication de gestes mais comme un acte de durée. Broder n'est pas une façon de compter le temps, mais de le combler. C'est une activité de la temporalité qui laisse le temps, qui ne cherche pas à le remplir (la rentabilité), mais à le combler, à l'utiliser au plus juste dans un souci d'accomplissement. Tout comme peuvent le représenter les mythes grecs, avec Pénélope dans le cas du tissage, qui démontait toutes les nuits son ouvrage de la journée pour retarder le moment où il faudrait choisir l'un des prétendants, à l'issue de la réalisation de son ouvrage, et avec l'espoir de revoir Ulysse. Pénélope cherchait à dilater le temps, durant l'attente de l'homme qu'elle aimait. Broder c'est combler le temps et l'espace par terreur du vide, de l'inaction, c'est remplir le monde d'imaginaire.

La broderie comble le temps car elle met les mains en mouvement dans la durée, elle occupe les mains pour occuper la tête. Tant que les mains brodent, la tête est sauve. Les mains sont ainsi entraînées dans une spirale de l'action qui les fait reproduire inlassablement le même geste de façon rythmique.

Transformées en de bonnes petites exécutantes, les mains sont dominées par l'action, entraînées par le mouvement qui dépasse les capacités de l'esprit. La main agit plus vite que la tête ne peut le faire et devient un outil au service de la réalisation technique. Un formidable outil, plus docile et adroit qu'une machine. Pénélope qui tissait son ouvrage pour attendre Ulysse, avait la tête toute à lui et les mains à son ouvrage. Elle tissait sans relâche mais pour autant ne produisait rien, car les mains dissociées de la tête ne produisent que pure répétition, le même sans variation à la façon d'une machine. Elle est occupée à répéter, à inscrire sans parvenir à laisser trace car son esprit est occupé à attendre. Elle remplit, trompe son attente en occupant ses mains.

Un savoir de la main, outil de l'esprit

Le savoir de la main

Faire passer à travers, transpercer un support afin de faire courir le fil nécessite précision, finesse ainsi qu'insistance. Car, l'aiguille, outil tranchant, demande la dextérité de la main qui la dirige. L'aiguille, fine et rigide, coupante et froide, s'oppose en tout point au fil qu'elle tire et dont elle ouvre la percée.

Broder engendre un éloignement du fil et de la main. Une fois proche, au-dessus du support, dans le champ de vision, une fois éloignée, sous le support, invisible. Le fil et la main font un mouvement de va et vient qui attire et repousse, apparaît et disparaît. Le dessin que trace la main lorsque les yeux la voient, lorsqu'elle est le plus proche du corps et que le visage est sur la face noble, celle que l'on considère et que l'on montre. Tandis que l'envers, la face que la main aveugle pique est reléguée à contenir nœuds et aspérités. Cachée par le support, la main doit pour autant se déplacer correctement, ne pas se perdre et piquer au bon endroit. Elle ne bénéficie plus du concours de l'œil pour l'aiguillée, et ne peut se fier qu'au toucher. Celui-ci se développe avec l'expérience, la main apprend à déchiffrer la carte en relief tracée sous la broderie et ainsi à se repérer sous cette surface, pour ressortir au bon endroit et apparaître à la vue. Le côté pile de la broderie est une vue tactile, symétrique en braille, de la face.

Broder à l'aveugle

C'est précisément le cas avec la broderie de Lunéville, qui se réalise sur l'envers du support : l'envers face à la brodeuse et la face vers le sol. Une main, celle qui tient l'outil (un crochet) se trouve toujours sur le dessus, et l'autre, qui tient les matières à appliquer, perles, paillettes etc., sur le dessous.

Ici chacune des mains reste à sa place, l'une toujours visible l'autre toujours cachée. Paradoxalement c'est la main qui tient les matières à appliquer, qui se trouve du futur côté face, caché à la vue durant toute la réalisation.

Le support fait obstacle, il présente son dos à la brodeuse. Il est placé comme un rempart infranchissable entre la brodeuse de sa réalisation, il n'y a plus de face à face comme traditionnellement, mais un face à dos, il y a séparation. La brodeuse ne peut compter pour la juste exécution de l'ouvrage que sur le sens du toucher. Le résultat définitif n'est dévoilé qu'à la fin de l'ouvrage lorsqu'il est enfin retourné.

Il est donc question ici, d'une part, du rapport tactile qu'entretient la broderie avec son public. Elle est souvent le mélange de matériaux et l'entrecroisement de techniques. La toucher, la manipuler permet ainsi de comprendre son fonctionnement et de tenter d'en appréhender le mystère. D'autre part, du rapport tactile de la broderie avec son exécutante, car elle brode à l'aveugle, elle est contrainte de broder à tâtons. Certes une des mains est visible, celle qui génère le déplacement des points, mais la brodeuse ne voit jamais son ouvrage du côté noble, celui qui porte la figure. L'importance du toucher est donc primordiale, il faut arriver à accorder toute confiance à la main, en développer les capacités et ne plus compter sur le sens le plus sollicité habituellement : la vue.

D'autre part, la broderie se pense en termes d'espace. J'emploie le terme espace et non pas surface volontairement, car la broderie est, aussi infime soit-elle dans certains cas ou bien plus importante dans d'autres, avant tout un volume. La broderie est un tracé, non pas un coup de crayon, mais un coup d'aiguille. Il marque du volume, du relief, trace des aspérités. Comme une carte en relief, la broderie se lit avec les yeux et avec les mains. Même sans la présence du fil, uniquement par le passage de l'aiguille à travers le support, elle crée déjà du volume, elle crée des petits trous et un léger relief, tout comme elle peut le faire sur du papier. La dimension volumique de la broderie n'est pas dépendante de la matière à broder, mais juste du geste. Seul le support est nécessaire. Broder sans fil, sans ruban, sans perle, est une écriture braille, un langage tactile.

Les nouveaux territoires de la broderie

1/ Donner corps

// UN CRI DE LIBERTÉ

La broderie que j'ai rencontrée il y a plus d'une trentaine d'années, est devenue la pratique, l'objet qui satisfait mon désir. D'un passe-temps pour occuper mes mains et combler le temps, elle est devenue ce qui nourrit mon esprit. Elle est source de questionnement et de perpétuelles recherches.

Elle est une pratique qui dans sa forme traditionnelle, participe à la vision de la femme et de ses occupations dans ma famille, ce qui a sûrement été déclencheur de mon intérêt pour elle. Néanmoins, par l'insatisfaction que cette forme de broderie me procure, j'en ai fait l'objet de mon animation, je l'ai travaillée, modelée, afin qu'elle satisfasse à mon désir. Ainsi les broderies que je réalise sont un espace dans lequel on peut me lire, une surface qui dit qui je suis.

// LIBÉRER LES PRATIQUES MANUELLES ET TRANSGRESSER L'ACADÉMISME

L'occupation aliénante de la main aux travaux d'aiguille a longtemps servi une mise à distance de l'esprit des femmes, réduite à la domesticité. J'érige ces pratiques en métier émancipateur, un médium d'expression artistique pour participer au devenir du monde. Par ailleurs, les métiers d'arts ont toujours subi le mépris de l'intelligentsia et d'une certaine élite, pour qui la qualification de manuel renvoie à une hiérarchie sociale qui soumet les faisans aux pensants, quand j'affirme que pour penser dans le mouvant (ou intelligemment) il faut savoir-faire.

Par mon approche iconoclaste, et transgressive, je romps la dichotomie entre manuel et intellectuel, libère la femme et les hommes, et, avec eux, leurs pratiques manuelles, techniques artisanales pour les hisser au rang d'artistes-créateurs et d'œuvres de Design. Je mène ainsi une réflexion émancipatrice autour des pratiques manuelles, érigeant les techniques textiles et artisanales en contre-pouvoirs, afin d'en transgresser l'héritage historique et sociologique : c'est militer pour la création libre, avec mes armes, celles de l'artisanat.

// UN ESPACE DE LIBERTÉ - INVENIO FLORY

Après un cursus de métier d'art textile en me spécialisant en broderie, puis de direction artistique à l'École Duperré, j'ai ressenti la nécessité de transcender la technique et de me libérer des dogmes de l'académisme. J'ai voulu faire de ma passion un métier, de ma vision, un projet.

Encore étudiante et guidée par une infinie quête de liberté, j'ai créée en 2011 Invenio Flory, un espace de liberté où donner corps à mon œuvre et projeter mon imaginaire hors limite afin d'inscrire ma propre marque dans la matière et dans le temps, la création d'un univers et d'une esthétique personnels.

Invenio Flory est un studio de création qui apporte des réponses créatives complexes à la création d'œuvres ornementales en matériaux souples, par les outils du design et des métiers d'arts. C'est un espace de liberté et de création composé de la synergie d'un studio, d'un laboratoire et d'un atelier. Un loft expérientiel, lieu d'exploration d'un art total et protéiforme. C'est également un espace pensé et construit à l'image d'Invenio Flory, décloisonné pour favoriser l'innovation et la recherche, accueillant une galerie pour achever de rompre les barrières entre lieux de pratique des métiers, de création et de monstration.

2/ Donner sens

// DONNER SENS PAR LE SENSIBLE

Être artiste plasticien c'est pour moi la liberté, la liberté de ne pas avoir de compte à rendre à l'académisme, d'être à la marge, d'aller au-delà, mais la responsabilité d'accepter l'inattendu et l'inconnu. Dans un perpétuel mouvement, je meus son corps de ballerine comme mes mains de potière, de sculptrice, de brodeuse ou d'architecte et lis le monde du bout de ses doigts. Habitée d'un besoin irrésistible de créer et de produire, j'invente un langage du geste et du corps où la main est un outil de pensée et d'action. Je brode donc je vis.

La broderie relève du sensible, qui se pratique et s'apprécie par l'ensemble des sens. Mon travail relève ainsi des six dimensions volumiques et sensorielles (largeur, hauteur, profondeur, mouvement, tactile, sonore). Je développe une esthétique abstraite et épurée. J'architecture l'illusion et la poétique; et je déploie un vocabulaire métaphorique, convoquant la dualité entre référence et rupture. Je confronte les opposés pour affirmer la puissance de la matière. Sa portée sculpturale se révèle en mouvement dans un univers en perpétuelle évolution.

La broderie incarne le fragile, le délicat, quand sa pratique est éminemment violente et agressive. Piquer, transpercer, marquer par le fragile, c'est la dualité qui l'habite.

Ce dualisme est caractérisé par nombre de mes recherches dont l'œuvre *Bubble vase*. Les bulles de soie thermoformée, brodées en grappe, s'animent au gré des fluctuations d'air qui les font vibrer et interrogent quant à leur nature. Ce coussin d'air brodé, paradigme fragile, révèle la part des anges émanant de la Dame Jeanne et questionne l'idée d'une seconde peau interface de protection illusoire.

// VERS L'AVENTURE DE LA RECHERCHE CRÉATIVE

Je développe à la manière d'un chercheur un travail d'invention, d'innovation et d'expérimentation, sans a priori où l'intérêt premier est le processus de recherche. Je ne recherche pas la beauté, mais à créer du sens; ce qui m'intéresse c'est l'aventure, la performance de l'exploration créatrice. Véritable laboratoire de recherche et d'expérimentation pluridisciplinaire, au sein d'Invenio Flory, je dessine un nouveau champ d'expression créatif, multidimensionnel, où l'innovation est transversale aux matières, pratiques et domaines



FIG. 2. Bubble vase, 2020. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY



FIG. 3. DÉTAIL Drapé, 2017. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

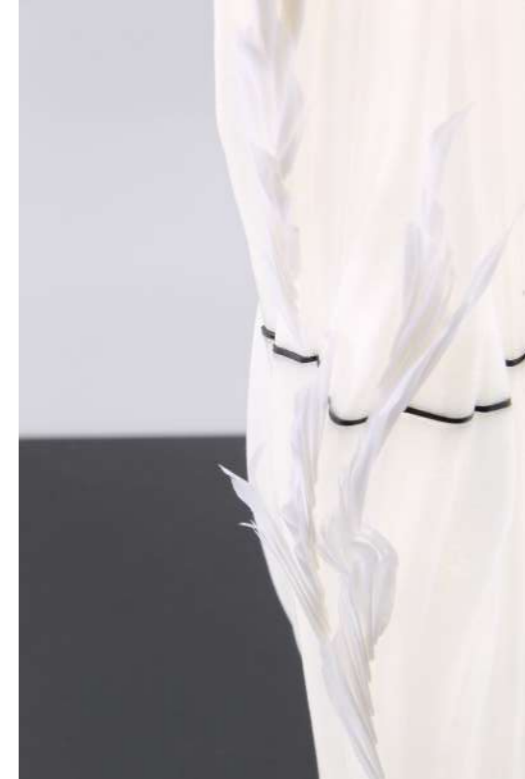


FIG. 4. DÉTAIL Drapé, 2017. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY



FIG. 5. DÉTAIL Drapé, 2017. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

Mon travail brise la frontière entre les arts, pratiques et métiers; que je réunifie au sein d'une démarche créative multiple et complexe, un art total et protéiforme plissant la multiplicité des savoirs, connaissances, pratiques et métiers en un tout simple et logique unifiant le pluriel en une démarche unique: les Arts Unifiés. À la croisée de l'art, du design et de l'artisanat, j'explore ainsi les connaissances et savoir-faire traditionnels à l'aune des technologies et procédés innovants.

Le questionnement et l'analyse font partie intégrante de ma démarche de travail: comprendre les ressorts de la techniques et

des procédés, déduire des principes et croiser les domaines sont au cœur des méthodes d'innovation que je mets en place au côté de mon équipe dans notre laboratoire. Parmi plusieurs recherches naissant de ce processus, la série suivante en retrace la réflexion sous la forme d'une collection de tubes lumineux. La collection *Drapé* réinterprète les plissés mouillés de la statuaire antique se jouant de différents niveaux d'opacité et de textures. Nous avons utilisé l'impression 3D pour réaliser un véritable travail de matière et de texture, texture brillante, rendu porcelaine, nervure, etc. rendu possible grâce une recherche chimique et l'emploi de procédés industriels, ici appliqués à la pièce unique avec une visée esthétique. S'y ajoutent plissés, fronces et drapés de plume questionnant la lisière et le passage de la lumière à travers les différents milieux. Le travail de plumasserie au-delà de son aspect décoratif transforme la barbe de plume en fibre optique pour diffuser la lumière (Fig. 7).

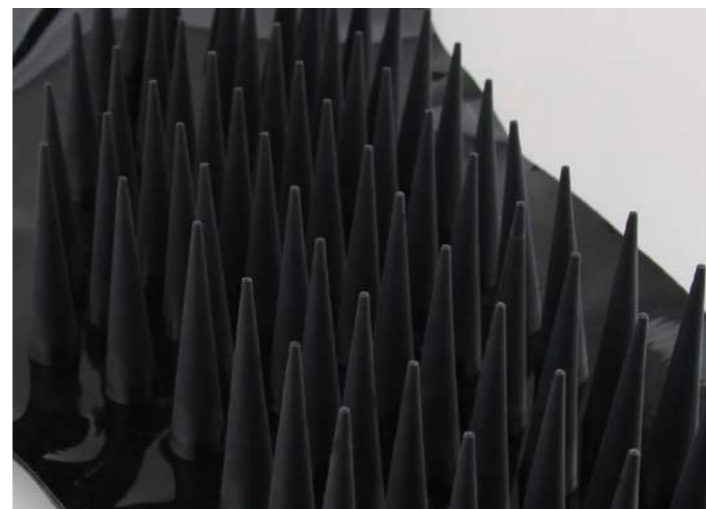


FIG. 7. DÉTAIL Soft Picot, ŒUVRE RÉALISÉE POUR LA MAISON
BALENCIAGA, 2021. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

Je crois à l'intérêt du parcours, plus qu'à la destination, à la nécessité d'inventer le chemin puisque la route n'est pas tracée. Rechercher, découvrir, apprendre, construire, inventer pour libérer les pratiques et leurs officiants, pour ouvrir une place là où aucune case n'est faite pour nous, pour créer un langage quand aucun terme ne le définit.



FIG. 6. Drapé, 2017. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

Je mène pour cela un travail de recherche repoussant les limites de la technique. La création d'une veste, véritable sculpture à porter, a ainsi requis l'ensemble des savoir-faire et savoir-penser d'Invenio Flory, repoussant les limites de la physique. Travail d'ingénierie et de conception 3D, des mises au point chimiques et techniques ont permis au laboratoire de repousser toujours plus loin les limites pour donner forme aux idées. Pour la réalisation de ce modèle aux picots démesurés nous avons développé un procédé exclusif, permettant la conception de volumes en matériaux souples. Ici, les *Softs picots*, surdimensionnés, mais flexibles donnent à cette silhouette monochromatique un volume exagéré ainsi qu'une apparence dramatique, agressive qui évoque le vestiaire post apocalyptique du SteamPunk. Entièrement réalisé en silicone que nous avons formulé afin de répondre aux contraintes esthétiques et volumiques, nous avons adapté cette matière au savoir-faire de la maison Balenciaga, la couture. En effet, le silicone ne se coud pas et se déchire à la moindre percée, nous avons dépassé ce verrou technique pour donner vie à ce modèle et permettre un assemblage traditionnel cousu.

3/ Se battre pour exister dans le mouvant

// INVENTER LE FUTUR DE LA CRÉATION ET DES MÉTIERS D'ARTS

Depuis plus de 2000 ans, date estimée des plus anciennes traces de broderies retrouvées, la broderie, mais également les arts et métiers, ont principalement évolué eu égard à la technique, à l'amélioration de l'outil. Pour les pratiques textiles ce fut de l'aiguille en os ou en arêtes de poisson, à l'acier et à l'apparition du crochet puis à la mécanisation et l'automatisation. Le matériau d'œuvre participe également de cette évolution, du tendon ou du fil de peau et de la fibre végétale ou animale brute, au percement de petits éléments, vers la fabrication de fournitures de plus en plus raffinées, elles même décorées, parfois en matières des plus rares et onéreuses.

Si je suis héritière de ce patrimoine et de savoirs qui, pour une part m'ont été transmis notamment s'agissant de la broderie par Monsieur Ollivier Henry et Aurélie Lanoiselée, pour autre part, je les ai appris, découverts, imprimés à ma main en cherchant à comprendre et à reproduire les gestes aperçus. **Si ces savoir-faire sont devenus pour moi avant tout des savoir-penser, quel est mon rôle dans l'évolution de la pratique, de la technique et de la perception des métiers d'arts et la création ? C'est une question qui m'habite et que je me pose depuis mon premier jour de travail. Je me sens cette responsabilité, la responsabilité de proposer une vision ambitieuse, décloisonnée, innovante et porteuse à la foi de sens mais aussi des valeurs humaines de l'artisanat. Je sens cette charge et cette nécessité en tant qu'officiante, que pratiquante de ces arts, techniques et métiers, par peur de l'imposition des théoriciens de la juste pensée et de la dépossession par les économistes.**



FIG. 8. DÉTAIL *Maille Optique*, ŒUVRE PRÉSENTÉE LORS DE LA BIENNALE RÉVÉLATIONS AU GRAND PALAIS, 2019. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY

Les métiers d'art et les pratiques de la main nécessitent un temps d'apprentissage et de maîtrise, ce à quoi peuvent s'ajouter un temps et des investissements en recherche et développement et en création, un temps long de réalisation, le plus souvent des matériaux de qualités induisant un coût élevé de production. De plus, ces métiers subissent depuis des années la concurrence d'une main d'œuvre à bas coût basée sur le dumping social. Enfin, pour ne citer que la broderie, si nos grand-mères étaient entourées quotidiennement de dizaines d'éléments brodés (sur l'habillement, le linge de lit, de toilette, de maison, sur l'ameublement, les objets de décoration et pour leur donner une seconde vie avec les reprises) ce n'est plus notre cas ; la broderie devient l'exception.

Le marché pour les œuvres ou objets issus de ce processus est de plus en plus réduit, se répercutant sur les travailleurs du secteur et la formation à ces pratiques. J'intègre ces données dans ma démarche de travail afin de rechercher des solutions, de trouver des principes d'action, de créer des procédés permettant de continuer à faire vivre la broderie et ses officiant sur le territoire et dans le respect de ceux-ci (Fig. 8).

Pour *Maille Optique*, illusion d'optique d'un motif traditionnel de maille irlandaise dans un jeu de lignes en léger relief, c'est par le renfort de l'impression 3D que j'opère une proposition. La broderie permet traditionnellement l'application de fil, de perles ou de paillettes. Ici, c'est une ligne en volume, comme directement tracée dans l'espace que nous imprimons en bioplastique pour créer une fourniture unique, appliquée par un point de chaînette, une petite maille pour mettre en abîme le geste.

La réalisation d'une broderie est longue et laborieuse, aussi la broderie d'une tenture à plusieurs centaines d'heures de travail ne se retrouve plus dans les intérieurs, même des plus raffinés. On la rencontre encore parfois sur les décors de défilés grâce au renfort d'une facture asiatique à bas coût. Néanmoins, je fais le choix de continuer à faire exister la broderie, à la transmettre, à la faire pratiquer, à la faire voir.

Pour cela nous avons, au sein du studio, développé le procédé *Textile Memory®* qui permet la réalisation de mémoires de forme de composition souple des métiers d'art, des mues de broderie. Ainsi pour la collection *Land Memory*, nous convoquons la broderie par sa référence archétypale, la fleur. Tout en transparence, cette collection nous permet d'introduire la broderie sans contraintes d'usage sur le luminaire, qui invite à la contemplation, une mémoire rétinienne d'un paysage dont les couleurs diffuses et solaires se projettent. À la manière d'un vitrage déformant, les mémoires de forme de broderie se positionnent en filtre qui s'ouvrent vers un paysage à imaginer, tantôt coloré ou aux reflets de feuilles d'argent.

La broderie peut alors être reproduite et accéder à des espaces du quotidien. Elle peut alors investir des applications très variées, s'extraire des contraintes mécaniques et de nettoyage et, comble de la libération, pénétrer nos extérieurs.



FIG. 9. *Land Memory*, SUSPENSIONS ET LAMPES À POSER, 2021. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY



FIG. 10. DÉTAIL *Land Memory*, SUSPENSIONS ET LAMPES À POSER, 2021. | INVENIO FLORY.
© INVENIO FLORY



FIG. 11. DÉTAIL Vestigue, ŒUVRE PRÉSENTÉE AUX GLACIÈRES DE LA BANLIEUE À BORDEAUX, 2022. | INVENIO FLORY. © VALÉRIE CHAMPIGNY

La pratique de la broderie est fugace, quand la chorégraphie du geste se termine, elle laisse place à la résultante brodée, l'ouvrage. Si, bien souvent, le support disparaît avant la broderie, celle-ci l'accompagne rapidement et c'est d'autant plus le cas des traces de la paternité de ce travail. Des broderies et œuvres brodées qui ont résisté aux assauts du temps et sont entrées dans l'histoire, on ne sait presque rien de leurs auteurs. Elle peut se faire marque et signature dans le cas du monogramme, si souple qu'elle s'adapte à de nombreuses circonstances, mais ne résiste plus guère au passage des générations.

À la fois pour investir le champ des matériaux rigides, massifs, solides et parfaire mon exploration de la matière, mais aussi pour offrir à la broderie un état pérenne, mes explorations m'ont conduite vers une forme de stabilisation de la broderie.

Retrouvez les travaux de Flory Brisset sur son site internet : <https://invenioflory.fr/>
ou sur Instagram : <https://www.instagram.com/invenioflory/>



FIG. 12. Pétra, TABLE BASSE, 2021. | INVENIO FLORY. © INVENIO FLORY



FIG. 13. DÉTAIL Pétra, TABLE BASSE, 2021. | INVENIO FLORY. © INVENIO FLORY

Avec *Vestigue*, exposée aux Glacières de la banlieue à Bordeaux sous le commissariat de Valérie Champigny, je questionne les codes classiques du décor brodé et la persistance de la trace du geste créateur. Réalisé en papier plâtre, ce bas-relief devient vestige ornemental et fige la référence brodée. Tandis que *Pétra* revêt plutôt de la fossilisation. La trace brodée y apparaît en creux, absente, mais révélée par l'espace qu'elle a su se ménager dans la matière.

L'ensemble de mon travail et de ma démarche vise à asseoir une broderie pensée pour elle-même qui ne se considère plus au regard de ce qui la soutient, qui s'émancipe de son tuteur pour être elle-même à la fois, structure et ornement. Elle peut alors s'épanouir sans subordination. Si le support est le terreau de l'imaginaire, les jours et percées de la broderie m'offrent le loisir d'y projeter mon imaginaire et sont le filtre au travers duquel je perçois le monde.

LAURÉATE DU PRIX
TALENT D'EXCEPTION
DE LA FONDATION
BETTENCOURT
SCHUELLER POUR
L'INTELLIGENCE DE LA
MAIN, 2009.

LAURÉATE DU PRIX
ARTISANAT ET
INNOVATION DE LA
FONDATION E&Y, 2011.

LAURÉATE DU GRAND
PRIX DE LA CRÉATION
DE LA VILLE DE PARIS,
2011 (MÉTIER D'ART
CONFIRMÉ).

HOMO FABER GUIDE
MICHELANGELO
FONDATION, 2021.

MEMBRES DES GRANDS
ATELIERS DE FRANCE,
2022.

[CRÉER ET BRODER]

Envisager la broderie comme un vecteur d'enchantement

— Aurélie Lanoiselée

Créatrice française de textiles, d'objets et de matériaux d'exception

Après un bac d'arts appliqués à 17 ans, un BTS stylisme à l'ESAA Duperré, une formation Métiers d'Art en Broderie Textile, et un post BTS en stylisme, je fais un stage auprès d'un maître teinturier qui me fait découvrir l'indigo auquel je consacre le projet *L'Or Bleu*. Mon parcours professionnel s'établit sous le signe de la bienveillance et des rencontres humaines et artistiques. Remarquée par Pascal Millet, directeur artistique de la maison Carven, il devient mon premier soutien et me recommande à Christian Lacroix. S'enchaînent alors des collaborations avec de grands noms de la Haute Couture : la maison Givenchy, Dior, Balmain, Valentino ou encore Schiaparelli pour ne citer qu'eux...

Les brodeurs sont « les peintres de l'aiguille ». La broderie main, la création textile, le fil, l'aiguille, sont pour moi, au même titre que la peinture ou l'écriture, des outils d'expression, un langage fait de codes et de symboles.



FIG. 1. PRISE DE VUE DANS L'ATELIER, AVRIL 2023. | AURÉLIE LANOISELÉE. © VINCENT LAPPARTIENT

Mon travail depuis 2003 consiste à envisager la broderie autrement : comme un vecteur d'enchantement. J'utilise la main, l'aiguille et le crochet Lunéville que j'associe à différentes techniques d'ennoblissement dans le but de modifier l'aspect jusqu'à obtenir une nouvelle matière textile. Puisant dans les trésors de la tradition des ouvrages et techniques du fil, une nouvelle manière de les révéler.

Je mixe également la palette technique classique qui embrasse une fabrication plus personnelle de fils et de fournitures, en y insérant des surprises du quotidien. Ces matériaux destinés au rebus (métaux, plastiques, fragments d'objets abandonnés) sont glanés puis réenchantés par différentes techniques qui les révèlent ou les détournent. Ainsi nés une seconde fois, je m'en saisis pour témoigner, incarner et transformer leur destinée. Ennoblis ou modelés ils s'insèrent dans mes broderies faisant de ces traces de vie fragmentées, les matériaux précieux de mes créations.

Mes travaux se présentent en deux ou trois dimensions, au croisement entre les arts décoratifs, la Haute Couture et l'objet d'art. À travers eux, souvent, je questionne l'histoire du costume et de ses codes sociaux. Je confronte reliquaires, suaires et momies. J'interroge le positionnement des bijoux comme une grille de lecture sur le corps. Je confronte l'origine des couleurs et leur mise en œuvre, et je fais dialoguer les symboles avec des matériaux inattendus. Sans volonté de posture spécifique mais concernée depuis toujours par les traces des objets du quotidien dans nos vies, poussée également aujourd'hui par la nécessité de la gestion des ressources naturelles, j'upcycle naturellement fragments d'objets et matériaux mis au rebut. J'aime développer de nouveaux procédés techniques entre chimie et alchimie : création d'apprêts ou de procédés tinctoriaux à base de pigments et je cultive et fabrique mes propres teintures sans solvant chimique.

L'esthétisme et la création n'ont de cesse de tenter d'adoucir le monde en provoquant, ne serait-ce qu'un instant, une rêverie. La broderie et, plus largement encore, l'ennoblissement textile forment une expérience transcendante à travers laquelle un simple fil me permet chaque jour de tisser de nouveaux liens, de broder autour de nouvelles collaborations, tout en reconsidérant la pratique.

Après treize années passées à broder au sein de mon atelier parisien, presque exclusivement pour de prestigieuses maisons de Haute Couture, je tisse désormais autant pour le monde artistique que pour le monde de la mode : artistes, architectes d'intérieurs, visual merchandisers ou tout autre professionnel en quête de matière réinventée de manière protéiforme. En cela, je tends à exfiltrer la broderie de son champ classique d'application pour transférer la matière textile à la frontière, si ténue soit-elle, de l'art : investir l'espace, des murs aux plafonds, en passant par le mobilier, les tableaux ou tout autre objet existant, dans l'objectif de transformer ce tout, en objet muséal, architectural et digne des arts décoratifs.

Mon savoir-faire s'articule autour des techniques vernaculaires de broderie (aiguille, crochet lunéville, machine) et d'ennoblissements textile (teintures mixtes, création de matériaux, apprêts...). Ces techniques métissées me permettent de travailler les surfaces planes (au cadre) ou directement sur volume en 3D. La création et le recyclage de matériaux, le travail de la maille, le perlage, le crochet et le tricot viennent enrichir le champ des possibles pour des créations contemporaines qui s'adaptent aux contraintes et formats.

L'Or Bleu (2002)



FIG. 2. L'Or Bleu (140x65cm). ŒUVRE PRÉSENTÉE ENTRE 2021 ET 2022 LORS DE L'EXPOSITION CIRCUITS BIJOUX CONTEMPORAINS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS, 2002. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT

L'indigo est historiquement la couleur réservée aux icônes, puis aux rois de France avant de devenir l'apanage des travailleurs endossant leurs bleus de travail. Tel un *ex-voto* doté d'une pluie d'or, le bleu de travail (qui est un vêtement ouvrier) flirte avec l'or historique et dogmatique des icônes. Le vêtement ouvrier est ici élevé au rang de manifeste social. La broderie reprend alors le principe de construction verticale des cathédrales permettant d'atteindre le divin. Sergé de coton indigo, doublé et matelassé de formes losanges, en satin de soie or ouatiné à l'arrière. Broderies et applications en pluie d'or : perles de rocailles, charlotte, tubes, paillettes, sequins, cannetille, strass à coudre, perles de nacre, fils d'or, fils de soie, lame, galons, rubans. Matériaux hétéroclites utilisés comme *ex-voto* : éléments de verroterie, plastiques, métal dentelle, fragments de bijoux, application de feuilles d'or. Techniques mixtes.

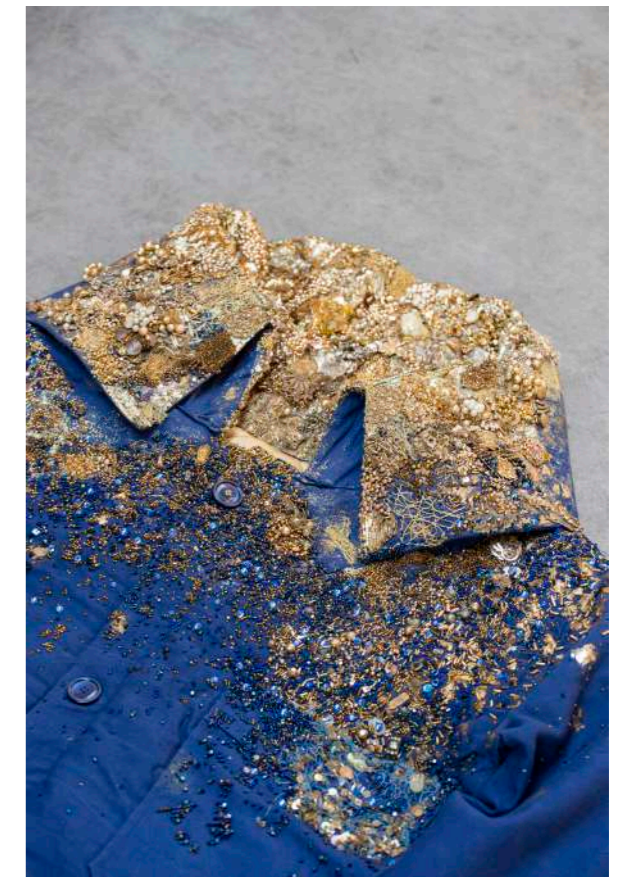


FIG. 3. DÉTAIL L'Or Bleu (140x65cm), ŒUVRE PRÉSENTÉE ENTRE 2021 ET 2022 LORS DE L'EXPOSITION CIRCUITS BIJOUX CONTEMPORAINS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS, 2002. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT

Le Leviathan (2009)

Vêtement sculpture interrogeant la fonction du blanc dans le vestiaire universel. Objet sacré ou vêtement fardeau, symbole du passage d'un état à un autre. Âge faible et délicat que l'on cherche à protéger par des rituels symboliques.



FIG. 4. Le Leviathan (170x60x45cm), SCULPTURE TEXTILE, 2009. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT



FIG. 5. DÉTAIL Le Leviathan (170x60x45cm), SCULPTURE TEXTILE, 2009. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© JYLSC

La Chambre de la Mélancolie (2018)



FIG. 6. La Chambre de la Mélancolie, PHOTOGRAPHIE DE JOUR, ŒUVRE RÉALISÉE POUR L'EXPOSITION ENCORE UN JOUR BANANE POUR LE POISSON RÊVE PRÉSENTÉE AU PALAIS DE TOKYO À PARIS, 2018. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT



FIG. 7. DÉTAIL La Chambre de la Mélancolie, PHOTOGRAPHIE DE JOUR, ŒUVRE RÉALISÉE POUR L'EXPOSITION ENCORE UN JOUR BANANE POUR LE POISSON RÊVE PRÉSENTÉE AU PALAIS DE TOKYO À PARIS, 2018. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT

Projet réalisé pour l'exposition *Encore un jour banane pour le poisson rêve* dans le cadre de la saison enfance du Palais de Tokyo en 2018. Clément Cogitore, artiste et réalisateur invité à composer la dramaturgie de l'exposition, a proposé un univers sonore nimbé de rouge pour l'habillage de l'escalier qui relie les deux niveaux du Palais de Tokyo. Il me confie ainsi la réalisation des deux luminaires pour cet espace.

Ma volonté est ici de créer une variation autour du rouge et des matériaux liés à l'enfance. Broderies au crochet lunéville et à l'aiguille dentelle. Crin de nylon tubulaire, rhodoïd, plumes d'autruche et de coq, fils, strass (à coudre et hotfix en différentes tailles et formes), perles et paillettes en différentes tailles et formes, fil métallique, jouets en plastiques et en métal résine et application. Traitement anti-feu sur mousseline de soie et la gaze de coton. Teintures en camaïeux de rouge.

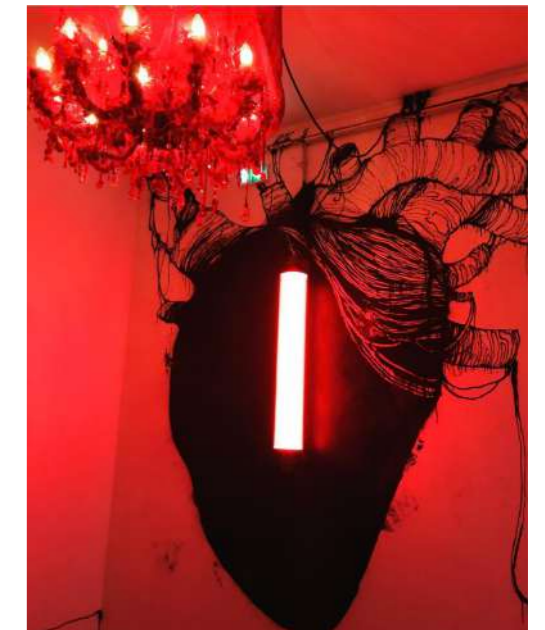


FIG. 8. La Chambre de la Mélancolie, PHOTOGRAPHIE DE NUIT, ŒUVRE RÉALISÉE POUR L'EXPOSITION ENCORE UN JOUR BANANE POUR LE POISSON RÊVE PRÉSENTÉE AU PALAIS DE TOKYO À PARIS, 2018. | AURÉLIE LANOISELÉE.
© VINCENT LAPPARTIENT

Retrouvez les travaux d'Aurélié Lanoiselée sur son site internet : <https://www.aurelielanoiselee.com/> ou sur Instagram : <https://www.instagram.com/aurelielanoiselee/>

[CRÉER ET BRODER]

Faire avouer à la matière, tout ce qu'elle a à nous dire

— par Marie Berthouloux

Fondatrice du Studio Ekceli, Orfèvrerie Textile



FIG. 1. WORK IN PROGRESS, Le Terrarium, 2020. | STUDIO EKCELI.
© 7SKILLS PRODUCTION

Diplômée en 2010 d'un BTS Design de Mode et étant à la recherche d'une approche plus concrète de la matière, je passe en 2012 le Diplôme des Métiers d'Art Textile spécialité Broderie Or à Rochefort-sur-mer. Dès le premier cours de broderie, j'ai eu un choc en découvrant l'infinité de créations possibles avec, pour seuls outils, une aiguille et du fil.

La rencontre avec le textile m'a permis rapidement de nourrir ma curiosité pour l'expérimentation et l'ancrage sociologique, philosophique et ethnographique des savoir-faire dans notre Histoire. Après le passage de mon DMA, j'ai ouvert mon propre atelier en autodidacte à Nantes, le Studio Ekceli. Ces premières expériences de l'entrepreneuriat, et la richesse des rencontres que ce statut permet, m'ont de suite épanouies pleinement. Malgré l'investissement intense que cette aventure demande et l'incertitude de la pérennité de l'activité, j'ai gardé une envie renouvelée de tester des effets matières, de rencontrer de nouveaux interlocuteurs, d'appréhender de nouvelles façons de construire une activité artistique et créative.

Depuis fin 2016, je poursuis le développement de Studio Ekceli à Paris à travers lequel j'affirme ma propre pratique que je définis comme de l'*Orfèvrerie Textile*. La broderie métallique et la transformation de la matière (teinture, pyrogravure, dorure, ferronnerie, peinture etc) sont au cœur de ma démarche : elles cohabitent, se contrastent, se violentent même parfois et se déploient en bas-relief ou volume. Mes créations oscillent entre le champ des métiers d'art et l'expression artistique selon les projets.

À partir de septembre 2023, une nouvelle aventure s'ouvre pour le studio puisque j'installe l'activité à Brest. Ce choix de mouvement, de changement de lieu de création, est important pour moi. Cela me permet de remettre en perspective mes réflexions, de faire évoluer ma pratique.

Le Finistère est ancré inconsciemment dans mes inspirations depuis le DMA : les paysages abrupts, les couleurs saturées de la nature, la force changeante et vive des éléments ainsi que les arts décoratifs de cette région se lisent en filigrane dans mes créations.

Elles sont portées par une soif de liberté d'expression. L'empreinte du temps, l'héritage patrimonial et la question de la fragilité de l'environnement sont les axes qui conduisent ma production. Débuter la création d'une œuvre ou la composition d'un échantillon est toujours un moment à la fois exaltant et très intimidant pour moi. Il s'agit de donner à voir ce qui m'anime librement tout en procédant à une sélection, à des choix pour que le message soit compris, perçu et ressenti intimement. Je pars d'un support, d'une matière qui a vécu, dont la surface peut être abîmée ou très tramée. La broderie débute alors. Je fais en sorte de jouer avec les techniques traditionnelles en les travaillant à une autre échelle ou en re-définissant le rythme du point. Il en va de même pour l'inspiration des motifs des arts décoratifs. J'analyse et appuie leur caractère plastique tout en hybridant leurs traitements colorés et les matières initialement employées. Je ramasse des écorces, cordes, morceaux de rouille de bateaux, etc... et les insère. Chaque matière est regardée, touchée, accueillie. Dans chaque pièce, une force fragile sous-tend la composition.

“

La broderie métallique est présente depuis des siècles sur les habits ecclésiastiques et militaires, pourtant peu de personnes savent l'identifier. La broderie métallique a un pouvoir lumineux extrêmement fort qui me permet de créer un véritable environnement en la rendant sculpturale, voire monumentale.



FIG. 2. DÉTAIL DE BRODERIE MÉTALLIQUE, COLLECTION ARTS DÉCORATIFS, 2019. | STUDIO EKCELI.
© ANNE-LOU BUZOT

La broderie métallique est présente depuis des siècles sur les habits ecclésiastiques et militaires, pourtant peu de personnes savent l'identifier. La broderie métallique a un pouvoir lumineux extrêmement fort qui me permet de créer un véritable environnement en la rendant sculpturale, voire monumentale.

La broderie est l'expression d'un geste, d'un regard. Le processus créatif se partage entre temps de latence, moments de réflexion et d'attention relayés par des phases dynamiques d'expérimentation, d'apprentissage, de rencontres avec de nouvelles matières, outils, techniques et regards extérieurs. Je reçois des émotions, j'observe des effets esthétiques qui me percutent et qui poussent mon envie d'en savoir plus, de comprendre les propriétés intrinsèques de ces éléments et celles qui jaillissent quand ils se marient.

La cannetille, la lame et le métal-plastique sont mes outils d'expression. J'associe ces matières nobles, manufacturées à des matières brutes, authentiques. J'associe les cannetilles aux cuirs, les fils de coton aux cordes de coco, les toiles de chanvre aux lamés. Ces matières sont disposées les unes sur les autres pendant un moment, plusieurs jours, mois ou années. J'analyse leur changement selon l'heure de la journée. **Quand la composition me semble bien équilibrée, l'assemblage commence. L'aiguille, le crochet ou le pyrograveur entrent en action et font avouer à la matière son expression...**

Le fil ligature les fournitures, définit des zones de textures duveteuses ; le tracé chaud du pyrograveur souligne le derme du cuir, l'entaille ; la cannetille fait vibrer sa lumière, éclaire les matières qui l'environnent. La composition se déploie petit-à-petit. Chaque pièce, de l'échantillon au panneau mural monumental, doit provoquer un choc, une réaction. Il a sa propre vibration. L'expression textile permet, grâce à une rencontre esthétique, de s'immerger dans une parenthèse sensible.

J'ai ainsi sélectionné trois projets avec des applications différentes dans le but de vous permettre une immersion dans mon univers. Depuis le début de ma pratique, je me suis donnée pour règle d'apprendre quelque chose de nouveau à chaque projet. Cela me permet ainsi de garder éveillée ma curiosité, de questionner mes gestes, mes mouvements et de penser le projet sous différentes perspectives esthétiques et formelles. Je suis également très à l'écoute des ressentis et questionnements de mes clients et des observateurs, ce qui me permet de voir l'œuvre sous un nouveau prisme.

Le Terrarium (2020)



FIG. 3. DÉTAIL, Le Terrarium (1,4x2M), 2020. | STUDIO EKCELI.
© STUDIO EKCELI



FIG. 4. DÉTAIL, Le Terrarium (1,4x2M), 2020. | STUDIO EKCELI.
© STUDIO EKCELI

Occupants de ce *Terrarium*, nous levons la tête vers cette énorme fleur... Ou est-ce un chou ? Ou bien un amoncellement de feuilles ? À la façon d'une sculpture, les contours sont ciselés, les surfaces boursouflées, de larges nervures structurent ses formes. Les pétales se détachent du fond en un haut-relief. Les lamés dans des bruns hypnotiques, les cannetilles frisées en camaïeu d'or traduisent un mélange de couleurs dynamiques et spontanées. Est-ce l'automne ? Est-ce le printemps ? Les rythmes de ces végétaux oniriques se rencontrent, se juxtaposent.

Cet être végétal majestueux, imposant, écrasant, oppressant, vénéneux peut-être se déploie comme la figure principale de cette composition. Des troncs cassés, fragmentés dansent autour. Leurs écorces sinueuses se composent de grands lancés de peinture à l'aiguille et d'application de cuirs pyrogravés. Tantôt duveteuse, presque mousseuse tantôt lisse, fragmentée, cette écorce se détache du fond, de la toile chinée de chanvre et de laine peignée. Des rameaux poussent de part et d'autre de ces arbres étranges. Comme des dentelles d'or, les lignes de ces petites branches se détachent du fond. Ces lignes sont simples, graphiques. Des feuilles de cuir, de cannetilles, des fleurs en fines lames or rose et bordeaux forment des ensembles tels des fleurons. Leurs ombres ondulent sur le fond, la lumière des broderies métalliques se reflètent. Les bas-reliefs des pétales et des bourgeons grenat apparaissent comme des pièces de joaillerie. Les feuilles de cuir thermoformées se laissent mobiliser naturellement au gré d'une brise. On entendrait presque la pliuere des feuilles.

Nous sommes enlacés par cet environnement textile à la fois luxuriant et inquiétant. Son façonnage courbe et incurvé suscite l'observation prolongée. Nous nous penchons à droite, puis à gauche, nous nous baïssons pour tenter de voir toutes les textures dans les méandres de cette jungle sculptée. Lorsqu'un rayon de soleil se pose sur l'œuvre et passe sur les aplats de lamés, la lumière est presque cinglante (Fig. 5).

Cette végétation immense brodée est un prétexte. Objet majeur des arts décoratifs, le végétal est représenté sous forme de motifs façonnés en bas-relief en ébénisterie, à plat sur les planches d'impression ou en marqueterie, texturé en céramique, à la fois léger et généreux dans la plumasserie, stoïque et charnu en sculpture de marbre... Ce sujet est mon essence en orfèvrerie textile, il est riche de formes, de couleurs et de transformation. L'œuvre mesure 1 mètre 40 de large par 2 mètres de haut. Les importantes dimensions du *Terrarium* m'ont porté à dompter les volumes et les techniques. L'ambivalence de moments d'exécution paisibles à d'autres plus physiques se ressent dans la confrontation des matières douces, brillantes à d'autres piquantes, mâtes. Le jaillissement de bourgeons, de graines rondes et généreuses surprennent par leur taille. En regardant de plus près, les directions des fils, des cannetilles et des lamés apparaissent comme les coups de pinceau du peintre. De ces enchevêtrements de matières naissent la composition picturale qui donne son sens au *Terrarium*.

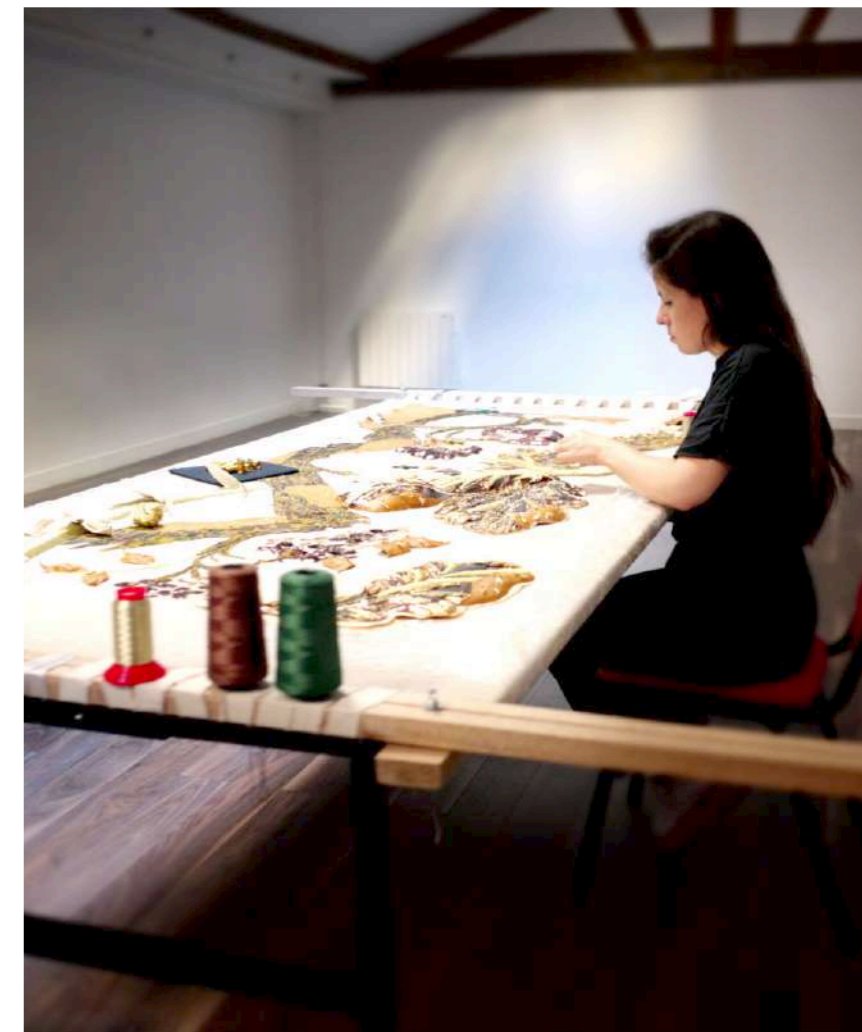


FIG. 5. WORK IN PROGRESS, Le Terrarium (1,4x2M), 2020. | STUDIO EKCELI.
© 7SKILLS PRODUCTION

Par la création de cette pièce, ma recherche reposait sur la réalisation de volumes importants, comme cela se faisait au Moyen Âge, en respectant les contraintes de temps et de rentabilité d'aujourd'hui et surtout en pouvant exprimer mon désir de mouvements, d'ouverture du corps. L'exposition *L'art en broderie au Moyen Âge*, qui s'est tenue au musée Cluny d'octobre 2019 à janvier 2020, a confirmé mon ambition d'élever la broderie au-dessus de la matière d'œuvre. Je m'étais donnée comme objectif d'atteindre la hauteur du motif en ronde-bosse de la Vierge et de traiter le mouvement.

Ne disposant pas de la dévotion et du temps des moines de l'époque et souhaitant désacraliser la broderie, je revendique l'usage de matières dites « grossières » selon les normes de broderie traditionnelle. Pendant plusieurs mois, j'ai anticipé la future composition dans une chorégraphie de gestes et de mouvements nouveaux. Je me suis désolidarisée progressivement des positions que l'on m'avait transmises à l'école, j'ai cassé les rythmes des techniques classiques, je me suis tournée vers des outils plus grands, des fils plus épais, des cannetilles hors format. Lors de mes recherches de ces fournitures peu communes, certains fournisseurs ridiculisaient ma demande. Ce qui est venu confirmer que j'étais bien sur la bonne voie, que j'allais enfin pouvoir toucher des néophytes de la broderie.

À la manière d'un peintre, d'un sculpteur et d'un orfèvre, je souhaitais donner de l'élan au geste, au regard et provoquer une surprise dans l'espace. Parfois, la broderie a été réalisée debout. Lors de la progression, je me suis détachée progressivement de l'inspiration pour faire évoluer les éléments en haut-relief et intensifier le mouvement. Une recherche d'ombres portées et d'enlacements libres des ornements étaient en marche.

Paisibles Brumes (2021)

Pour ses 20 ans, la Galerie Chevalier-Parsua à Paris a donné carte blanche à dix designers et artistes. La demande était alors de créer deux tapis : d'une part, il s'agissait de revisiter un modèle emblématique de la marque tout en créant, d'autre part, un design unique en résonance avec l'ADN de Parsua. J'ai donc ré-interprété le modèle *Floral Twist* et créé *Paisibles Brumes*. L'ancrage patrimonial et la création contemporaine que défend Parsua correspondent à la démarche créative que je développe dans mon propre studio. Les tapis Parsua sont noués à la main en Iran et on dénombre près de 160 000 nœuds au mètre carré. Les teintures y sont naturelles et patinées au soleil, et aucun produit chimique n'est présent dans la composition de la pièce.

“

À la manière d'un peintre, d'un sculpteur et d'un orfèvre, je souhaitais donner de l'élan au geste, au regard et provoquer une surprise dans l'espace.



FIG. 6. DÉTAIL DU TAPIS *Paisibles Brumes* ET BRODERIE SUR CUIR L'ORIENTALISTE. ŒUVRE PRÉSENTÉE À LA GALERIE CHEVALIER-PARSUA, PARIS, NOVEMBRE 2021. | STUDIO EKCELI. © VINCENT THIBERT



FIG. 7. DÉTAIL DU TAPIS *Paisibles Brumes*, ŒUVRE PRÉSENTÉE À LA GALERIE CHEVALIER-PARSUA, PARIS, NOVEMBRE 2021. | STUDIO EKCELI. © GALERIE CHEVALIER-PARSUA

Cette carte blanche a été un véritable défi et une grande source d'apprentissage pour moi. Habituellement, je traduis principalement mes idées par la pratique, et je modèle la matière selon ses réactions. Là, je devais très précisément percevoir la pièce finale par le dessin uniquement, sans avoir testé la technique de tapis. Je me suis d'ailleurs interdit de réaliser une maquette textile pour repenser mon processus créatif.

Le graphisme et la gamme colorée du tapis *Paisibles Brumes* sont inspirés d'une broderie que j'ai réalisée il y a plusieurs années. C'est une broderie qui a un caractère fort. Le cuir a été lacéré au pyrograveur, les lignes ont été construites librement en suivant les cicatrices du derme. J'y ai dessiné un paysage abstrait tantôt inquiétant tantôt calme, un temps suspendu prêt à être bouleversé.

Lors de ma réinterprétation pour le tapis, je souhaitais retrouver le traitement pictural qui avait été fait : les dégradés de couleurs, les lignes discontinues et contrariées, les directions changeantes et abruptes contrastantes avec les zones ponctuées de petites formes. Ces assemblages rythmés proviennent de ma sensibilité pour certaines œuvres de Georges Braque et du mouvement Blaue Reiter. Penser un sol, sans volume de plus, a été un vrai exercice de projection. J'ai essayé de m'imaginer dans une grande étendue d'herbes, de sol et laisser des lignes et des zones de nuances colorées naître comme quand on marche dans un pré sans savoir exactement où se posera notre prochain pas.

Montée Des Eaux (2022)



FIG. 8. DÉTAIL. Montée des Eaux. COQUILLES D'HUITRES BRODÉES, 2022. | STUDIO EKCELI. © STUDIO EKCELI



FIG. 9. DÉTAIL. Montée des Eaux. SAMARES D'ÉRABLE ET FEUILLE D'OR, 2022. | STUDIO EKCELI. © STUDIO EKCELI

La pérennité est au cœur de ma réflexion. Avant de créer une pièce, je me pose la question de pourquoi créer un nouvel objet alors que nous en sommes inondés. La problématique du stockage fait également partie de ma réflexion. Tout ce que je crée, notamment dans le cadre de la participation aux salons, n'est pas vendu. Je veille donc à ne pas trop produire. Cependant, c'est notamment par l'action de créer et de produire que la démarche et la pratique se renouvellent, que les problématiques et les concepts évoluent, que la technique et les outils s'ouvrent à d'autres savoir-faire. Cette production est donc nécessaire voire vitale pour l'activité.

Je me dois alors de créer des pièces ne répondant pas à une tendance, de facture durable, pérenne pour pouvoir être transmises de génération en génération ou pourquoi pas pouvant être déconstruites afin de réutiliser les éléments pour d'autres horizons.

Travailler avec les matières qui m'entourent fait partie de ma pratique. Au même titre que le verre, le bois, la pierre : le textile est vecteur de haute facture, d'émotions et de durabilité. J'ai toujours inclus dans mes créations des matières cueillies à nos pieds ou des matériaux destinés à être jetés. Attentive à la beauté des matières qui nous entourent, celles-ci guident ma démarche et la composition des mes œuvres. La variation des formes, la déclinaison des couleurs et l'infinité des textures me subjuguent. Je m'y perds, m'y engouffre en les observant et je souhaite les donner à voir. *Montée des Eaux* est un projet basé sur ces supports uniques et protéiformes, telle une coquille d'huître, une pierre calcaire, une écorce ou encore un plastique de PLV, ils deviennent objets d'attention et de détournement. Broderie métallique et feuille d'or soulignent ces matériaux comme on graverait un message. Elles s'insèrent et se greffent à ce support sinueux. La feuille devient algue, le galet devient roche de sous-bois. Il n'y a plus de frontières entre les éléments. Saupoudré d'or, notre regard s'attarde sur ce nouvel environnement.

Mon souhait est de proposer une parenthèse sensible permettant aux observateurs un moment de contemplation et de réflexion. Après son utilisation, ce microcosme peut être remis dans la nature ou réutilisé pour une future création. La pérennité et l'imaginaire en sont les maîtres mots.

Retrouvez les travaux de Marie Berthouloux sur son site internet : <https://ekceli.com> ou sur Instagram : <https://www.instagram.com/studioekceli/>

[CRÉER ET BRODER]

Les états du fil

— par Solenne Jolivet
Artiste et artisanne textile

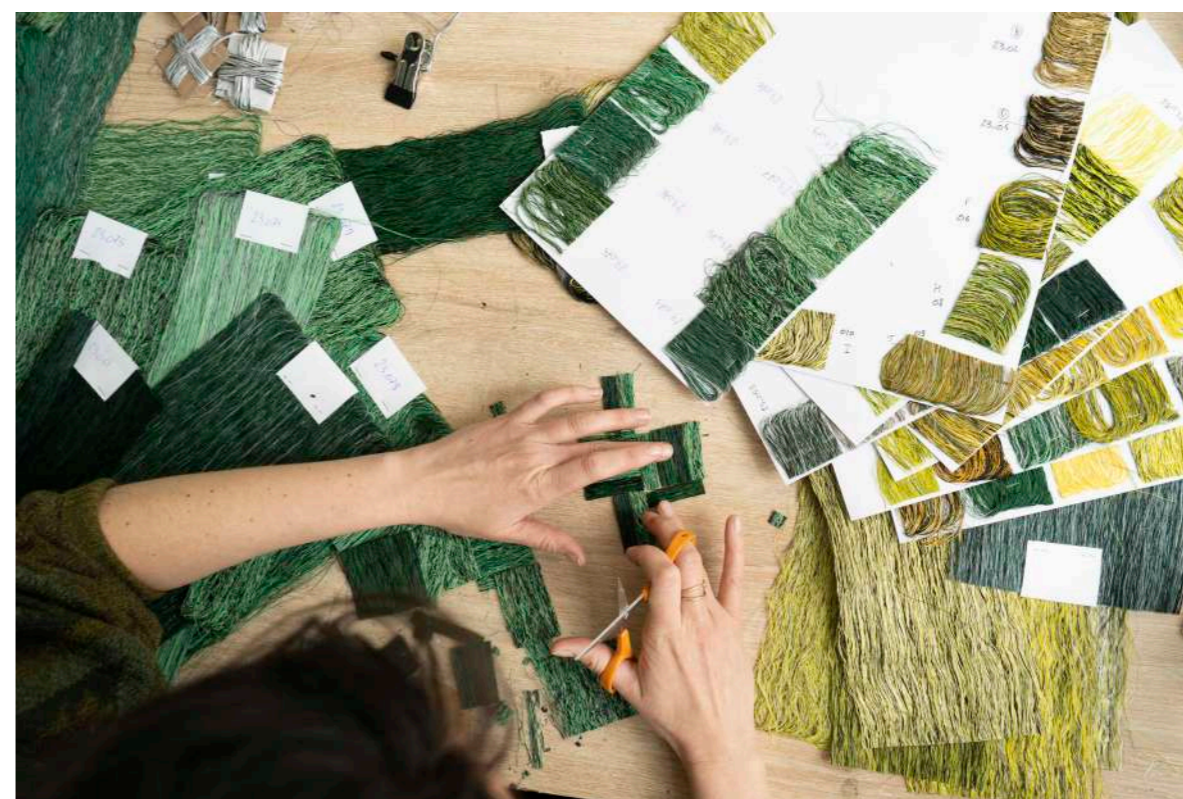


FIG. 1. PRÉPARATION D'ÉCHANTILLONS DE MARQUETERIE DE FILS À L'ATELIER, MARS 2023. | SOLENE JOLIVET. © ELISA ANTOINE

Je dirais que je suis une tourneuse de fils, c'est-à-dire que je modèle la matière fil pour la faire devenir masse. Je lui confère des propriétés chromatiques et graphiques propres au travail de la peinture ou du dessin, deux disciplines qui m'ont toujours autant fascinée que façonnée.

Je brode depuis onze ans, depuis que ma mère m'a mis entre les mains un morceau de toile Aïda et du fil rouge. Je n'ai pas cessé d'explorer depuis. Formée aux arts appliqués dès le lycée, j'ai ensuite intégré le diplôme des Métiers d'Art Textile spécialité Broderie à l'ESAA Duperré en 2008. J'ai aujourd'hui la chance d'avoir un métier passion, une vocation, ceci grâce aux nombreux ouvrages qui m'ont servi, mois après mois, à préciser ma vision et ma position en tant qu'artiste et artisanne textile.

Depuis six ans, je m'intéresse au détournement de la matière première *fil* pour lui conférer d'autres aspects et d'autres formes, que ce pour quoi elle a été initialement conçue. Je cherche donc à utiliser le fil autrement qu'à travers les techniques textiles conventionnelles, mais également sans employer les outils et machines apparentés à l'artisanat textile (métier à tisser, crochet...). En fait, je cherche à créer une nouvelle façon de faire surface textile, c'est-à-dire d'inventer ma propre matière, à l'image d'un fabricant de papier. J'utilise ainsi la matière brute, la sortie de cône, pour la mélanger comme un peintre avec ses tubes. Je cherche à avoir la même approche de la matière qu'une menuisière, une ferronnière ou un verrier avec leurs matières respectives. Partant de la matière brute, sans artifice ni décorum, j'emploie ainsi le fil comme un pigment, afin de lier les lignes pour faire surface, laver les couleurs, créer des contrastes... Toutes les techniques que je développe ont pour seul objectif d'incarner ces réflexions sur la notion de surface textile et de fil pigment.

Dans mon processus créatif, je n'utilise aucune autre fourniture que le fil. Le temps que je passe dans mon atelier est donc dédié au développement d'une démarche singulière, qu'il s'agisse de projets d'expositions, de commandes, ou d'échantillonnage pour les secteurs de la mode et de l'architecture. Depuis un an, je me concentre sur la série des Atolls (développée lors de mon DSAA, Diplôme Supérieur d'Arts Appliqués option mode et environnement en 2012), créant ainsi des cosmogonies chromatiques.

Ma démarche artistique est aussi l'occasion d'évoquer l'incroyable patrimoine textile mondial, ainsi que toute la diversité des techniques développées au fur et à mesure de l'histoire. Je crois qu'en tant qu'artiste et artisanne, mon rôle est justement de m'interroger, à mon tour, sur cette formidable matière première qu'est le fil, commun à tous les artisanats et arts textiles.



FIG. 2. Pierre Verte (21x30cm), BRODERIE DE FILS COMPRESSÉS SOUS VERRE, ŒUVRE PRÉSENTÉE DANS LE CADRE DE LA VENTE DU CERCLE DE L'ART, MARS 2023. | SOLENNE JOLIVET. © ELISA ANTOINE



FIG. 3. Atoll 12VBN (60x42cm), COMPOSITION D'ÉLÉMENTS DE FILS ENROULÉS, PLIÉS ET AMIDONNÉS, ŒUVRE EXPOSÉE À LA GALERIE MAYARO À PARIS LORS DE L'EXPOSITION RÊVER LA MATIÈRE EN 2022 ET AU CENTRE D'ART GALLIFET À AIX-EN-PROVENCE LORS DE L'EXPOSITION MÉMOIRE DÉSIR EN 2023, COLLECTION PARTICULIÈRE, MARS 2022. | SOLENNE JOLIVET. © ELISA ANTOINE

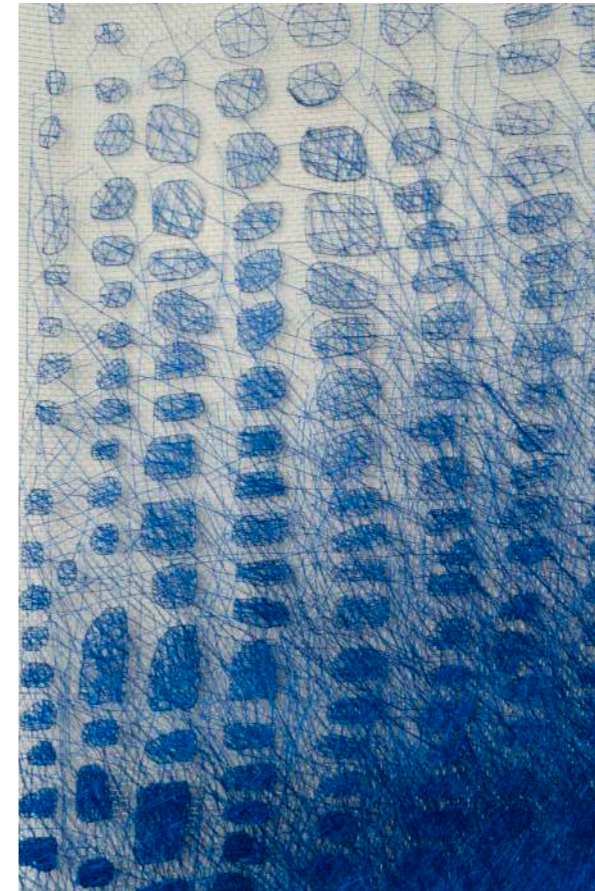


FIG. 4. Stampa 10224 (21x29cm), CROCHET DE LUNÉVILLE SUR TOILE D'ALUMINIUM, ŒUVRE EXPOSÉE À LA LONDON ART FAIR EN JANVIER 2023 ET AU CENTRE D'ART GALLIFET À AIX-EN-PROVENCE LORS DE L'EXPOSITION MÉMOIRE DÉSIR EN 2023, COLLECTION PARTICULIÈRE. | SOLENNE JOLIVET. © ELISA ANTOINE

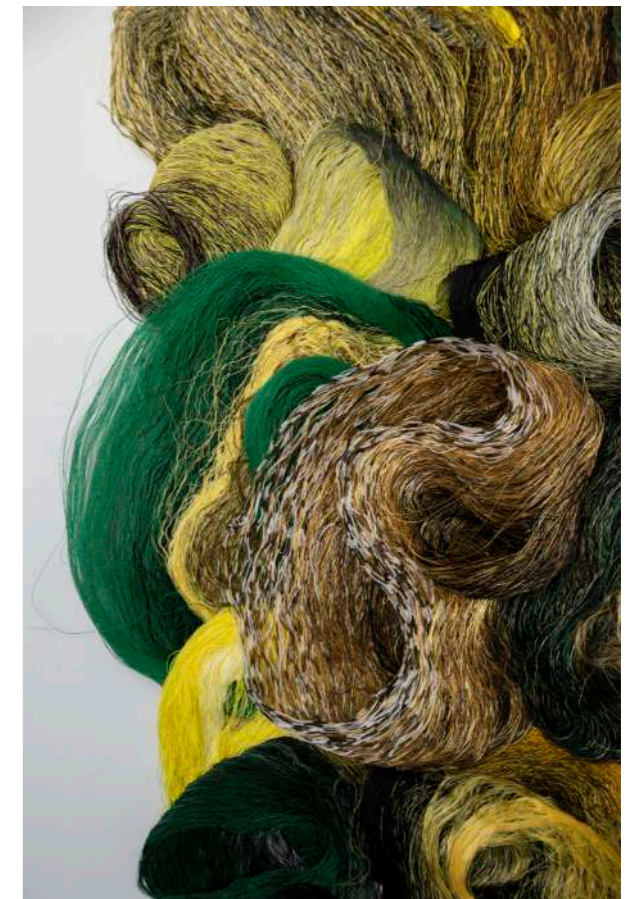


FIG. 5. DÉTAIL Remous 2, COMPOSITION D'ÉLÉMENTS DE FILS ENROULÉS, PLIÉS ET AMIDONNÉS, ŒUVRE RÉALISÉE POUR L'EXPOSITION OBJETS SENSUELS ORGANISÉE PAR LES MÉTIERS RARES ET RAPHAËLE LE BAUD (THE CRAFT PROJECT) ET PRÉSENTÉE À L'HÔTEL LE MEURICE À PARIS, JANVIER 2023. | SOLENNE JOLIVET. © ELISA ANTOINE

Retrouvez les travaux de Solenne Jolivet sur Instagram : https://www.instagram.com/solennejolivet_textiles/

Culture^[s] de Mode

002

Le réseau français de la recherche en Mode

