

## Le chiffonnier moderne

Valérie Guillaume

La nature ambiguë de la relation de l'art, et plus encore de la mode, à la modernité a été évoquée par le poète Charles Baudelaire dans l'essai *Le Peintre de la vie moderne* écrit en 1859. La mode reflète l'apparence d'un moment donné, « sa morale », « sa passion », apparence dans laquelle l'observateur saisit « l'élément éternel », invariable ou, autrement dit, une manière poétique de fabriquer du permanent à partir du transitoire. La modernité est contemporaine de l'urbanisation et de l'industrialisation qui modifient de nombreuses données spatio-temporelles telles que la vitesse, la mobilité, la communication. Ce changement de paradigme a été analysé par différents sociologues européens au tournant du siècle. Emile Durkheim a analysé la division du travail dans la production moderne, Max Weber, le mécanisme de désenchantement dans un monde rationalisé, Ferdinand Tönnies, la mutation de l'individu avec, pour corollaire, la montée de l'individualisme.

Baudelaire écrit cet essai alors que la haute couture n'est pas encore née. La première « griffe », ou signature, de Charles Frédéric Worth apparaît, cousue au vêtement de création, en 1871. La force économique du secteur, qui croît au tournant du XX<sup>e</sup> siècle jusque dans les années 1920, soumet désormais les acheteurs à un renouvellement saisonnier exigeant. La création de la Chambre syndicale de la couture parisienne, en décembre 1910, est contemporaine de débats singuliers qui portent en particulier sur la nature de la mode. Au vêtement de création, l'artiste oppose le vêtement « réformateur ». D'emblée polémique, le vêtement d'artiste s'invente de fait contre la mode dont le processus d'industrialisation transforme alors les structures économiques. Ainsi, les artistes futuristes italiens ou encore Robert et Sonia Delaunay participent-ils activement de cette réforme<sup>1</sup>. Ces derniers se sont mariés en 1910 et l'année suivante, rapporte Sonia, « j'eus l'idée de faire pour mon fils qui

venait de naître, une couverture composée de bouts de tissus comme celles que j'avais vues chez les paysans russes. Quand elle fut achevée, la disposition des fragments d'étoffe m'a paru relever de la conception cubiste et nous essayâmes alors d'appliquer le procédé à d'autres objets et à des tableaux »<sup>2</sup>. C'est en 1913 que Sonia Delaunay confectionne la fameuse robe simultanée que Blaise Cendrars décrit en ces termes : « Ce n'était plus un morceau d'étoffe drapé selon la mode courante mais un composé vu d'ensemble comme un objet, comme une peinture pour ainsi dire vivante, une sculpture sur des formes vivantes »<sup>3</sup>. Il rédige aussi le poème « Sur la robe elle a un corps » publié une première fois en 1916 dans le catalogue des œuvres de Robert et Sonia Delaunay à Stockholm, puis en 1919 dans le recueil *Dix-neuf poèmes élastiques*. L'article de l'universitaire américaine Carrie Noland intitulé « High Decoration: Sonia Delaunay, Blaise Cendrars, and the Poem as Fashion Design »<sup>4</sup> livre des analyses inédites auxquelles on pourra se reporter avec profit. Nous en retiendrons que les Delaunay réinterprètent la profondeur comme étant l'illusion provenant d'une surface plane de couleur plutôt que le résultat d'un point de fuite. La surface de ce nouvel univers, sans en-dessous, devient primordiale ; à la croisée de l'art et de la mode, elle favorise l'échange et le contact qui conditionnent désormais l'expérience cosmique. Plus tard, Sonia Delaunay rappelle que « la mode du jour ne nous intéressait pas. Je ne cherchais pas à innover dans la forme de la coupe, mais à égayer et à animer l'art vestimentaire en réutilisant les matières nouvelles porteuses de nombreuses gammes de couleur »<sup>5</sup>. Opérant à partir de l'existant, elle sélectionne, coupe, applique, assemble, juxtapose, coud... Sa méthode préfigure celle que Walter Benjamin décrit dans un texte célèbre : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut ; je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant »<sup>6</sup>. A l'instar de l'historien, l'artiste-créateur de mode se mue en un « chiffonnier » en quête de fragments. La

métaphore file des procédés connus de collage et de montage, alors largement usités dans la peinture, la photographie, le cinéma et la littérature contemporaines, pour inventer le récit d'une histoire contemporaine radicale qui arrache des fragments d'images à leur contexte et qui, sur la destruction, fonde une écriture sensible moderne.

Dans notre publication *Quand l'art babillait le vêtement*, parue en 1996 puis traduite en allemand et enrichie lors de l'exposition *Kunstler ziehen an, Avantgardemode in Europa 1910 bis 1939* au Museum am Ostwall de Dortmund, en 1998, nous avons analysé comment les créations vestimentaires « périphériques », conçues dans toute l'Europe, avaient répandu la double volonté d'affranchir le vêtement de la mode, autrement dit d'une origine géographique : Paris, d'une part, et d'un cycle temporel : la saison, d'autre part.

Pour ce, l'organisation de l'activité créative se présente sous un double aspect. En Allemagne, en Russie, ou encore en Suisse, les artistes considèrent leurs travaux artisanaux ou industriels complémentaires de l'enseignement qu'ils dispensent au Bauhaus, aux Vkhoutemas ou encore, pour Sophie Taeuber, à l'École des Arts appliqués de Zurich. Ainsi, la production des ateliers, des fabriques soviétiques ou même des « case d'arte » italiennes, nouveaux laboratoires d'expérimentation, ne saurait rester indépendante d'une réflexion théorique, technique (programmes des cours, brevets d'invention, typologies vestimentaires en Europe de l'Est) ou poétique (manifestes en Italie principalement).

Cette mise en perspective inhabituelle de Paris, consacrée, non sans raison, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, capitale de la mode, a mené à découvrir la création textile et vestimentaire des artistes des avant-gardes européennes. Certains, immigrés à Paris, étaient tenus de gagner rapidement leur vie. En Italie, en Russie, les artistes avaient contribué de façon marginale à l'émergence d'une couture ou d'une industrie nationale de l'habillement et leur venue dans la capitale, qui se révèle encore sans conséquence profonde sur la création de haute couture, incite à mettre en

exergue l'accueil extraordinaire et l'amitié que Madeleine Vionnet, Gabrielle Chanel, Marie Cuttoli, directrice du Salon Myrbor ont réservé à Thayaht, Iliazd, Gontcharova, ou encore la solidarité entre les artistes immigrés, Sonia Delaunay avec Iliazd et Mansoureff, Iliazd avec Mansoureff... Pour relativiser une rupture entre des conceptions vestimentaires – sinon utopiques, du moins théoriques – développées dans le pays d'origine et une adhésion forcée au monde parisien de la mode, retons-en la continuité de l'activité artistique dans le cadre restreint de structures artisanales du type fabrique ou atelier de couture, autorisant la poursuite d'activités annexes (peinture, écriture..).

A Paris, il n'est pas surprenant par ailleurs que l'artiste émigré ait été engagé par un grand couturier dont la sensibilité artistique pouvait ainsi se révéler. L'on songe immédiatement à certains « couples » célèbres qu'ont formé un couturier et un artiste, tels Paul Poiret et Raoul Dufy, Jeanne Lanvin et Armand Rateau, Madeleine Vionnet et Thayaht<sup>7</sup>, Gabrielle Chanel et les artistes russes ou encore Schiaparelli et Dali. Commencée souvent à l'occasion de la mise en scène d'un ballet, d'une pièce de théâtre, d'une exposition ou d'une fête, leur collaboration présente en fait des aspects très divers. Elle sert le désir, complexe et plus ou moins obscur, du couturier de doter la mode d'une valeur artistique en lui insufflant l'esprit des mouvements esthétiques contemporains. L'inventivité créative des avant-gardes historiques européennes reste à évoquer au travers de quelques exemples ci-après.

L'apparence vestimentaire des artistes nous est restituée par de nombreux portraits photographiques. Ils rendent compte très tôt d'une pratique de coloriage du visage. Déjà en 1871, Rimbaud, dans sa fameuse lettre dite du *Voyant*, écrivait : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant ». Dans les années 1910, colorier la surface de sa peau revient à inventer une séquence performative. A cette date, les artistes russes Zdanévitch, Larionov et Gontcharova pratiquent la peinture corporelle : « Nous nous

peinturlurons pour un instant et tout changement dans nos sensations appelle un changement dans notre peinturlurage, comme un tableau absorbe un autre tableau, comme par la vitre d'une automobile on voit défiler les vitrines, se superposant les unes aux autres.» Leurs visages se transforment « dans le projecteur des sensations »<sup>8</sup>. L'Italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fondateur du mouvement futuriste en 1909, exhorte quant à lui à tenter une expérience de « psychofolie » qui consiste à appliquer des couleurs à même le corps, afin de modifier la sensibilité collective. Il exige ainsi que les chanteuses se teignent les cheveux en vert, les bras en violet, le décolleté en bleu ciel et le chignon en orange.

Dans une veine sensible analogue, son compatriote Giacomo Balla (1871-1958) propose un accessoire polychrome qu'il dénomme « modifiant ». Application d'étoffe réalisée avec des découpes de tissus assemblées, le modifiant peut être disposé « quand on veut et où l'on veut en un point quelconque du vêtement, moyennant des boutons pneumatiques. Chacun peut ainsi non seulement modifier mais inventer à chaque instant un nouveau vêtement qui réponde à un nouvel état d'âme. Le modifiant peut être impérieux, amoureux, caressant, persuasif, diplomate, unitonal, pluritonal, choquant, discordant, décisif, parfumé, etc. ». (*Manifeste du vêtement futuriste*, 20 mai 1914).

Ainsi, avant la première guerre mondiale, les artistes, en investissant le domaine de la sensorialité, engagent leur propre corps dans une expérience synesthésique, sur l'exemple d'un court-circuit de sensations qui, comme l'audition colorée, rapprochent des perceptions de différentes origines.

Après la guerre et dans un contexte de « retour à l'ordre », les portraits photographiques montrent les artistes en tenue de travail, celle d'un ouvrier. Que l'artiste florentin Ernesto Thayaht, dont la mère était américaine, soit le premier à proposer une combinaison pantalon, la « tuta », en 1919, n'est pas un hasard. La conception de la tuta est proche de l'*overall* américain, un vêtement

de travail revêtant le corps dans son entier. L'*overall*, littéralement vêtement de dessus, est un terme générique qui désigne les différentes tenues proposées aux travailleurs, les salopettes, les combinaisons, les vestes multipoches. Thayaht décrit le vêtement dans un quatrain allitératif : « en forme de T ; elle est Toute d'une pièce ; elle habille Toute la personne ; elle est pour Tous ». A cette date, le viennois Adolf Loos prédit aussi à l'homme en *overall* une destinée universelle. En URSS, les constructivistes Vladimir Tatline, Alexandre Rodchenko et Varvara Stepanova conçoivent entre 1922 et 1924, un vestiaire nouveau composé d'un manteau, d'une combinaison de production et de tenues de port. Varvara Stepanova exalte à son tour la vision des piqûres réalisées à la machine : « Ce qui donne sa forme au vêtement, ce sont les coutures indispensables à la coupe. Je dirais même plus, on doit montrer les points, les agrafes...les mettre à nu comme dans une machine. Plus de coutures invisibles faites à la main, mais la ligne de piqûres de la machine » (*Lef. « Front gauche de l'art »*, 2, n° 23). En 1926, Laszlo Moholy-Nagy, alors professeur au Bauhaus, est photographié « dans la tenue des ouvriers de l'industrie moderne ». Il s'agirait d'un vêtement professionnel, de pêcheur, que l'artiste élève ainsi au rang d'une création digne du Bauhaus, tout en l'inscrivant dans la filiation russe.

Le principe du vêtement de travail est de donner à voir la vérité de sa coupe par des poches appliquées, des rabats, des pièces superposées et des piqûres mises en évidence sur des bandes de cuir découpé. Le vêtement montre son assemblage fonctionnel et mécanique. Ainsi, « l'apparence » se trouve mise « au service de la vérité »<sup>9</sup>. Dans les années 1960, la modernité des créations de Paco Rabanne ou d'André Courrèges se réclamera, à l'identique, de la vérité.

« Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés. »<sup>10</sup>. Theodor Adorno stimule ainsi une réflexion féconde sur le « concept de matériau » apparu au début du

XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, depuis 1912, les futuristes Gino Severini et Carlo Carra préconisent d'intégrer les cinq sens dans la perception de l'œuvre d'art. Le vêtement a pour mission de libérer tous les possibles, la couleur, la lumière, le bruit, la mobilité et l'odeur. Giacomo Balla porte des cravates de forme triangulaire orientées vers le haut ou vers le bas, en tissu, carton, bois ou celluloïd. L'une d'elles, qui n'a pas été conservée, est équipée d'une petite ampoule que l'artiste allume pendant une phase électrisante de la conversation !

Après la guerre de 1914-18, le futurisme entre dans une seconde période qui se prolonge jusque dans les années 30. Les artistes continuent de faire référence à la machine, notamment à l'automobile et surtout à l'avion, thème qui connaît un développement particulier dans l'aéropesinture. Avec la montée du fascisme, le mouvement prend des connotations politiques. Marinetti publie *Futurismo e Fascismo* en 1924. Les artistes, qui prônent un nationalisme militant en faveur d'un art italien, participent aux actions gouvernementales encourageant le développement des entreprises industrielles et artisanales nationales. L'utilisation de différents « nouveaux » matériaux, comme la paille, l'aluminium et le lanital se trouve désormais encouragée.

Dans le cadre d'une campagne nationale pour le chapeau de paille, en 1928, le florentin Thayaht dessine une série de chapeaux fonctionnels. L'aluminium fait l'objet, en 1932, d'un manifeste rédigé par le sculpteur Renato di Bosso en collaboration avec le poète Ignazio Scuro. Le sculpteur raconte qu'après avoir visité une usine d'aluminium à Rovereto, il eut l'idée de faire réaliser une petite plaque en forme d'aile d'avion à porter en guise de cravate. « L'anticravate conçue par nous peut être : en fer blanc avec ondulations horizontales, en aluminium opaque avec motifs décoratifs anti-traditionnels ; en aluminium brillant avec incisions modernes ; en métal chromé simple ; en aluminium avec gradations de brillance et d'opacité ; en métal précieux ; en laiton ; en cuivre. Les métaux utilisés doivent avoir une épaisseur de deux à quatre millimètres et donc un poids correspondant minimal tandis que le

noeud doit être complètement aboli. La longueur est de peu de centimètre (...) L'anticravate, tenue par un léger collier élastique, reflète tout le soleil et l'azur que nous Italiens, possédons à profusion et enlève la note mélancolique et pessimiste de nos hommes »<sup>11</sup>. A Pistoia, Victor Aldo de Sanctis, confectionne des plastrons en aluminium et dépose des brevets correspondant à quatre chapeaux à système, en paille, feutre et celluloïd, et une paire de chaussures en gomme et aluminium (Première exposition nationale de la mode italienne à Turin, 12-27 avril 1933). En Italie encore, le lanital représente certainement le matériau le plus insolite de la période. La fibre artificielle, fabriquée à partir de la caséine de lait commercialisée par la Snia Viscosa, fait l'objet d'une apologie rédigée par Marinetti, *Il poema del vestito di latte Parole in liberta futuriste/Lanital omaggio della Snia viscosa* (poème du vêtement de lait, paroles en liberté futuristes/Lanital hommage de la Snia Viscosa) en 1937. Mise en page par Bruno Munari, l'iconographie enchaîne les images pastorales, industrielles et enfin militaires.

Dans les ateliers allemands du Bauhaus en revanche, la mise en œuvre de la viscose aux reflets brillants, puis de la cellophane (cellulose diaphane) transparente, et la diffusion de la fermeture à glissière, en métal ou en plastique, ouvrent des perspectives prometteuses. Ces matériaux et procédés techniques inédits modifient indéniablement la perception de l'objet et du vêtement, alors « dynamisé ». Des meubles escamotables, des trottoirs mouvants, des portes tournantes, des cages d'escaliers munies d'ascenseurs, des auto-restaurants, des vêtements aux parties amovibles, etc. marquent nouvelle étape dans l'évolution de la culture matérielle. L'objet est devenu fonctionnel, actif, très étroitement lié à la vie pratique de l'homme »<sup>12</sup>, suivant des concepts nouveaux de mobilité et de multiplicité.

La création expérimentale des avant-gardes historiques, restée marginale, a le visage d'une modernité qui révèle, (et réveille !), brusquement les sensations corporelles. Prenant le parti d'une dimension critique, elle entreprend d'élucider tant bien que mal ses propres

conditions d'élaboration, valorisant ainsi le processus de création. Le créateur de textiles, de vêtements et d'accessoires tente donc l'exploration du médium mode dans ses propriétés et dans ses matériaux et, à travers ce processus, crée une autre temporalité. Au temps linéaire ont succédé « des cycles et des grappes de représentations (*clusters of images*) ». Le romancier anglais D.H. Lawrence ajoute à propos que « l'idée du temps comme la continuité d'une éternelle ligne droite a cruellement paralysé notre conscience » (*Apocalypse*, 1932). Toute périphérique qu'elle soit, cette création polyphonique sera restée la trace d'un élargissement de l'horizon de la mode, et du créateur, à des formes d'expression sensibles qui pouvaient à priori leur sembler étrangères.

Valérie Guillaume,  
Conservateur design, Centre Pompidou

1. Giovanni Lista, « La mode futuriste », in *Europe, 1910-1939, Quand l'art babillait le vêtement*, Valérie Guillaume (dir.), Paris, Paris-Musées, 1997, p. 22-43.
2. Michel Hoog, *Robert et Sonia Delaunay. Musée national d'art moderne. Inventaire des collections publiques françaises*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1967, p. 122 cite la revue *XX<sup>e</sup> siècle*, 1956, p. 19.
3. G. Bernier et M. Schneider-Maunoury, *Robert et Sonia Delaunay*, Paris, J.-C Lattès, 1995, p. 138.
4. *Journal X*, vol. 2, n° 2, printemps 1998, disponible sur le site [www.olemiss.edu/depts/english/pubs/jx/2\\_2/noland.htm](http://www.olemiss.edu/depts/english/pubs/jx/2_2/noland.htm)
5. *Nous irons jusqu'au soleil*, Robert Laffont, 1978, p. 36.
6. Walter Benjamin, *Le Livre des passages. Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, « Réflexions théoriques sur la connaissance », Paris, éditions du Cerf, 1993, p. 476.
7. Voir l'exposition *Tbalyabt, un artista alle origini del Made in Italy*, Prato, Museo del tessuto, 15 décembre 2007-14 avril 2008.
8. Michel Larionov, *Manifestes*, commentaires de Gabriella di Milia, Paris, Allia, 1995, « Pourquoi nous nous peinturlurons » (1913) p. 35-37.
9. Theodor W. Adorno (1903-1969), membre fondateur de l'École de Francfort. *Théorie esthétique, Paralipomena*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 439 et 388.
10. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 209.
11. *Manifesto futurista sulla cravatta italiana*, Vérone, mars 1933.
12. B. Arvatov, « Organizatsiia byta », *Almanach Proletkoulta*, Moscou, 1925, p. 81, cité par John E. Bowlt, dans "Un ingénieur vaut mieux qu'un millier d'esthètes. Réflexion sur les origines du constructivisme soviétique". *Ligeia*, avril-septembre, n° 5-6, p. 44.