



La mode dans le portrait

exposition-dossier

Journal

Musée Magnin
Dijon

Parer et embellir le corps sont des traits constants de toute société humaine. « Source originale, source directe, les habits anciens doivent être vus » écrit l'historien Daniel Roche dans *La culture des apparences*. C'est ce que propose cette exposition-dossier, où sont rapprochés portraits peints (de la collection Magnin) et costumes, tissus, accessoires (du musée des Tissus et du musée des Arts décoratifs de Lyon) des XVIII^e et XIX^e siècles.

Voir les tissus permet d'apprécier les formes dans leur volume, la sophistication des motifs, l'agencement des plis, la place des broderies soulignant telle partie de vêtement ou le rôle décoratif des boutons. La présentation permet d'approcher ce langage des apparences dont le portrait peint, qui doit maintenir un équilibre entre intériorité et extériorité, donne rarement toute la mesure.

Les accessoires participent à une gestuelle, parfois un langage (éventail), un usage qui engage le corps, accompagne son maintien et soigne son image. Certains portraits se sont attachés à le rendre, même si, en tant que représentation, ils ont aussi une dimension performative (le modèle prend la pose, dans un costume choisi) qui les éloigne en partie des usages réels.

L'exposition et le *Journal* sont aussi l'occasion de mettre en valeur l'extraordinaire savoir-faire des fabricants et tisseurs lyonnais.

Fonctions du vêtement

Se vêtir, se parer est un fait premier : la première marque et obligation d'Adam et Eve quittant le monde originare du Paradis pour entrer dans celui de l'humanité est de se couvrir : la pudeur est d'abord d'ordre ontologique. Elle est ensuite fluctuante, variant d'une culture à une autre. Ainsi, au XIX^e siècle, où la peur du corps poussait à l'extrême pudeur, il était conseillé de ne point exposer aux yeux d'une jeune fille des pièces de lingerie masculine sous peine

de l'effrayer et elle faisait rougir un jeune homme ayant aperçu une cheville. Le but de la pudeur s'oppose, dans la civilisation des civilités, à celui de la parure : depuis Erasme, il s'agit de dissuader d'attirer l'attention sur soi.

C'est ensuite une donnée physique mais le besoin de se couvrir se matérialise dès les temps préhistoriques dans des choix, variant selon les lieux et époques. Cette dimension culturelle prend le dessus sur le naturel à mesure de l'enrichissement et la stratification des sociétés humaines : l'adaptation au climat se traduit par des vêtements qui sont autant de moyens et signes d'intégration, d'appartenance, de différence. Auteur de *Théorie de la classe de loisir* (1899), T. Veblen considérait que dans le vêtement moderne, « la parure l'emporte largement sur le souci de couvrir le corps ».

De cette donnée culturelle, la langue a gardé la trace : "costume" signifiait, pour les contemporains de Louis XIV, manière d'être extérieure consacrée par l'usage.

La parure est considérée comme la troisième fonction majeure de l'anthropologie vestimentaire. Sous l'Ancien Régime spécialement, la "culture des apparences" avait atteint un tel degré de sophistication que parler de l'opposition ou de la



France, vers 1760
Robe de cour à la française, détail
Lyon, musée des Tissus

feinte de l'être et du paraître devint un lieu commun de la philosophie morale et de la littérature. D. Roche note qu'au XVIII^e siècle, les textes soulignaient la différence entre le vrai moi et le rôle inventé que l'on tenait en raison des exigences de la sociabilité triomphante, entièrement vouée aux formes et où l'on n'existait que par le regard d'autrui. "L'homme du monde est tout entier dans son masque" écrit Rousseau dans *L'Émile*. Le code des gens du monde imposait en quelque sorte la vérité du masque et du déguisement.

Parmi les autres fonctions du costume ont longtemps figuré le soutien et le modelage du corps. En Occident, la doctrine spiritualiste faisait du corps l'enveloppe de l'âme, fragile et insatisfaisante, qu'il importait de contrôler et de réformer ; l'embaumement pour les bébés, les vêtements et sous-vêtements pour les adultes, en étaient le principal moyen. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, la société occidentale a porté un regard inquiet sur le corps humain : si proche de l'animalité, il devait être protégé, éduqué et par là asservi. Le corps naturel accédait au domaine de la culture au moyen du costume, devenu à l'époque moderne une seconde peau, remarquait Théophile Gautier. Le vêtement devait respecter l'anatomie mais il arrivait qu'il fut chargé de donner au corps une forme idéale par des moyens contraignants. C'est particulièrement visible dans la représentation (cf par exemple le *Portrait de Mme Joseph Magnin*, fig.5) ; dans la réalité, le corps joue aussi avec le vêtement.

La mode, entre mimétisme et protectionnisme

Dans la société française de l'Ancien Régime, où régnait une économie stationnaire, chacun était à sa place et devait consommer (donc se vêtir) selon son rang ; c'était depuis Erasme le fond de la doctrine des civilités, note Daniel Roche, à qui l'on doit ces lignes. Exacerbant ce principe de convenance, praticiens et exégètes des modes exaltaient le désir des privilégiés



C. Lefebvre, *La fille aînée de l'artiste peignant son frère*, vers 1670-1675
Dijon, musée Magnin

de se distinguer des groupes qui les suivaient. Le vêtement, de la totalité au détail, devint l'enjeu des luttes d'apparence.

Pendant près de deux siècles (jusqu'au début du règne de Louis XIV), la monarchie batailla pour réserver les soieries à la noblesse, définir le rang et les couleurs, interdire l'or et l'argent dans les ornements bref, pour veiller à limiter le mélange des conditions. En effet, dans un monde réglé par les conventions, les changements provoqués par l'imitation et la mobilité sociale pouvaient brouiller les signes de reconnaissance, comme s'en firent l'écho les moralistes du XVII^e siècle, tel Puget de la Serre : "Tout le monde se met en peine de ce qu'il n'est pas, et pas un ne s'étudie à se faire voir ce qu'il est. L'un fera le prince avec ses habits seulement, je veux dire sans en avoir le mérite, la qualité ni les rentes, et avec ces ornements empruntés il cherchera des miroirs partout pour faire l'amour à soi-même." (*L'entretien des bons esprits sur les vanités du monde*, 1631). Plus modeste, un J.-B. de la Salle veut trouver dans le vêtement la preuve d'une santé morale, sans mettre en cause le respect

du rang social : "La négligence dans les habits est une marque qu'on ne fait pas attention à la présence de Dieu (...), qu'on n'a pas de respect pour son propre corps, qu'on doit cependant honorer comme le temple animé du Saint-Esprit, et le tabernacle où Jésus-Christ a la bonté de vouloir se reposer souvent." (*Les règles de la bienséance et de la civilité chrétiennes...*, 1703).

Ces voix qui ont cherché l'adéquation entre l'être et le paraître ont cependant été minoritaires. Comme le remarque Frédéric Monneyron dans *La frivolité essentielle*, donner la primauté au vêtement va globalement à l'encontre d'une tradition de pensée occidentale qui a cherché l'essence derrière les apparences, l'âme sous le corps, l'infrastructure (économique) sous la superstructure (idéologique), l'inconscient dans les profondeurs de la psyché, et décrété que l'habit ne fait pas le moine. Or, contrairement à Bourdieu qui s'inscrit dans cette tradition et considère que "le souci de paraître des classes moyennes (...) est au principe de leur prétention (...), usurpation sociale qui consiste (...) à s'approprier les apparences pour avoir la réalité » (*La distinction*), il est possible de voir le vêtement non pas comme une apparence accessoire et souvent trompeuse, mais un modèle social déterminant des comportements et des manières d'être.

Lorsque la sociologie s'imposa, à la fin du XIX^e siècle, des penseurs virent à l'oeuvre la prégnance d'un principe mimétique qui s'imposait en particulier dans le domaine vestimentaire. Dans *Les Lois de l'imitation*, G. de Tarde remarquait que c'est l'individu jugé supérieur qui est copié ; T. Veblen expliquait que « la tenue élégante fait son effet non seulement parce qu'elle coûte cher, mais aussi parce qu'elle est l'attribut du loisir ».

Comme l'avance Monneyron, le vêtement (on peut y greffer l'accessoire) n'est pas ou pas seulement le produit de l'histoire. Une fois imité et reproduit, il décide des représentations, dicte les comportements et anticipe les changements. Ainsi, les lois somptuaires de l'Ancien Régime tentaient d'éviter la porosité vestimentaire entre les groupes sociaux, de

crainte que la confusion vestimentaire portât atteinte à la distinction des ordres. Leur abolition induisit la tendance à l'uniformisation du vêtement au XIX^e siècle (la démarcation jouait désormais plus dans les détails et la qualité des matières). Mais c'est en retour parce que les différences dans les manières de s'habiller s'amenuisaient que l'on aspirait à supprimer les différences qui subsistaient. Cette évolution fut favorisée par l'obsolescence dérivée de la mode : dans les classes supérieures et de plus en plus moyennes, on ne conservait plus comme autrefois les vêtements jusqu'à leur usure physique. Si l'imitation stimulait une diffusion horizontale (à l'intérieur d'une classe sociale), l'évolution des moeurs induite par le progrès économique entraînait aussi une diffusion "verticale" : les vêtements qui n'étaient plus à la mode étaient recyclés (d'autres étaient volés, d'autres encore légués aux domestiques) et portés par ceux et celles qui n'avaient pas les mêmes moyens. La circulation des biens participait ainsi aux changements sociaux. La concurrence distinctive n'épargnait aucun segment de la société et n'était pas contradictoire avec la montée de l'individualisme : le vêtement parlait de plus en plus d'un goût personnel.

La mode est toujours un point d'équilibre entre le collectif et l'individuel, un moyen à la fois fixe et mobile de caractériser la hiérarchie sociale.

L'habit, masculin et féminin

Pendant plusieurs siècles, les deux sexes étaient à égalité quant à la recherche du raffinement et de l'ornement. Le XVIII^e siècle vit s'affirmer une rupture majeure : la renonciation masculine à la parure, voire à la coquetterie, et le transfert de l'une et de l'autre vers l'austérité des apparences masculines. L'homme misait sur son habillement pour séduire ; la femme jouait de la parure et de l'exhibition, renforçant les attraits physiques par les vestimentaires. Le vêtement simplifié des hommes traduisait un changement de société par une affirmation d'égalité.



Attribué à P. Delorme,
Portrait de l'architecte Nicolas Galland, vers 1756
Dijon, musée Magnin

En même temps, les moteurs distinctifs passaient de la Cour à l'espace public (D. Roche).

Au XVIII^e siècle, la structure de base de l'habillement se maintint cependant que s'y superposaient des modes éphémères qui, par le jeu des couleurs, des ornements et de leur agencement toujours renouvelé, perpétuaient et compliquaient la grammaire des signes que chacun devait suivre et déchiffrer. Le costume d'homme – principalement "l'habit à la française" – formé d'une culotte s'arrêtant au genou, d'un justaucorps et d'une veste (dont les formes et couleurs varient) constituait avec la chemise un ensemble que l'on retrouvait dans toute la société. L'anglomanie importa la redingote à partir de 1780.

Le pantalon, symbole de liberté, de patriotisme, de vertu, d'esprit d'entreprise et de virilité, supplantera la culotte après la Révolution. Le costume des femmes était encore plus immobile, en dépit des variantes chatoyantes des modes : il était construit sur un corps à baleines, encombrant corset enserrant le buste, auquel s'ajoutait une jupe – amovible ou attenante –

soutenue par des cerceaux ou des paniers et recouvrant un ou plusieurs jupons. « Pendant plusieurs siècles, rappelle D. Roche, les deux sexes sont à égalité vestimentaire quant à la recherche du raffinement et de l'ornementation. » Avec la Révolution française, le dimorphisme sexué du vêtement, qui était de règle en Occident depuis le Moyen-Age, fut accentué. Au XIX^e siècle, la tenue masculine devint austère, rigide et sombre, « livrée uniforme de désolation qui témoigne de l'égalité » alors que le vêtement féminin affichait encore couleur et frivolité ; il devint la vitrine de l'état social du couple ; l'homme se déchargeait sur la femme des signes extérieurs de richesse. Le vêtement, la coiffe et les accessoires furent en ce siècle un véhicule majeur de ce dimorphisme des sexes que contestera le dandysme.

La mode et l'art

L'interaction est d'abord documentaire et historique : la mode des siècles passés est connue par les gravures et les peintures (le terme de "plis Watteau" est dérivé des robes peintes par l'artiste) ; réciproquement, les coiffes, vêtements et accessoires aident à la datation et à l'identification du milieu social des modèles des portraits ou des figures des scènes de genre.

En posant pour un peintre, le modèle sait que son image sera fixée pour des siècles et prend soin de ses atours. De même, le peintre, soucieux de plaire à son commanditaire, cherche le plus souvent à être flatteur pour le visage comme pour le costume. Le phénomène de la commande et le rapport marchand entre les deux parties entraînent une certaine conventionnalité, à laquelle les plus grands peintres ou le portrait intime parviennent à échapper. Même considérées comme des documents, les peintures ne sont jamais neutres ; elles résultent de choix. C'est particulièrement vrai du portrait.

Dès le XVII^e siècle, la représentation de la mode y a trouvé une existence propre, indépendante de

l'identité des personnes représentées. Les décalages spatiaux et temporels sont un autre écueil dans l'interprétation d'un vêtement peint : après le temps des cours royales - motrices des distinctions vestimentaires -, la mode fut et reste un phénomène éminemment urbain et l'éloignement d'une grande ville induit souvent un décalage dans le temps ; de même, l'âge est souvent discriminant (voir par exemple le *Portrait de femme au livre*, fig.7).

La mode suscita à partir de 1830 un engouement général qui toucha poètes, peintres, écrivains et théoriciens. Son importance comme objet d'étude et d'inspiration pouvait s'appuyer sur les journaux et gravures de mode, déjà nombreux au siècle précédent (une cinquantaine de périodiques en langue française entre 1700 et 1800) puis sur la photographie.

Dans sa série lithographiée *Les heures du jour*, Achille Devéria présentait en 1829 à destination de la Parisienne huppée des tenues susceptibles de convenir aux différents moments de la journée ; les figures étaient en même temps des portraits. Cet enthousiasme culmina dans la seconde moitié du XIX^e siècle et accompagna l'ère de prospérité du Second Empire. Peintres et critiques d'art allèrent même, à la suite de Baudelaire, jusqu'à la désigner comme essentielle dans la révolution artistique de l'avènement de la modernité. Balzac écrivit : "la toilette est l'expression de la société".

Durant le deuxième tiers du siècle, les portraits d'Ingres étaient la référence absolue. Or l'attention portée aux vêtements y était essentielle. Dans ses dessins préparatoires, les visages étaient étudiés d'un côté, les costumes de l'autre. Marié à une modiste, le peintre avait représenté avec exactitude chaque vêtement. Comme l'a remarqué A. Ribeiro, "alors que Baudelaire devient lyrique sur la fusion de la femme et de son vêtement, il parle de la robe comme si celle-ci vivait d'une vie propre, presque séparée du corps qu'elle habille", témoignage de la puissance acquise par la couture au milieu du XIX^e siècle. Façonné par Courbet et par Manet, encouragé par les articles de



H. Baron, *Portrait de jeune femme*, vers 1860-1870
Dijon, musée Magnin

presse, le prototype de la "Parisienne" devint dans les années 1860 un diktat de la mode ; la robe, plus que les visages, attirait les regards. Cet héroïsme de la toilette eut rapidement ses détracteurs et finit par laisser. La mode ne retrouva jamais la place qu'elle avait eue dans la peinture des années 1860 et 1870 (G. Tinterow, dans *L'impressionnisme et la mode*). Les portraits d'Ingres avaient cependant offert un remarquable équilibre entre erga et parerga, entre le rendu de l'expression personnelle et le costume, entendu au sens large du XVII^e siècle, lorsqu'il désignait l'ensemble de l'appareil visuel destiné à établir la "convenance" du tableau, son adéquation au sujet : vêtements, accessoires, mobilier, objets.

Dans le portrait, il s'agissait de faire percevoir un "caractère" en son temps. "Ce qu'il nous faut, expliquait le critique Duranty en 1876, c'est la note spéciale de l'individu moderne dans son vêtement au milieu de ses habitudes sociales".

1-a. Portrait de jeune Femme

Anonyme, vers 1770

Huile sur toile

inv. 1938 E 539

1-b. Robe de cour à la française

France, vers 1760

Taffetas 3 lats de broché à liage repris en taffetas par 1/8 des fils et 9 lats de broché non liés. Soie, retors en lame métallique dorée et soie, retors en lame métallique argentée et soie, sorbec, ondé de soie.

Dentelle aux fuseaux. Lame et filé métalliques dorés.

Ruban en taffetas à poil traînant. Soie.

Doublure en toile. Lin.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29834.



Dans l'intimité de son intérieur, une jeune femme pose pour son portrait. Elle est coiffée d'un bonnet rond de linon à grand ourlet - qui calme le caractère un peu "pointu" du visage -, maintenu par un serre-tête de même étoffe brodé de fleurettes, et agrémenté d'une épingle à brillant. Le modèle arbore une parure composée d'un pendentif en forme de perle suspendu à une plaquette porté sur un ruban de couleur noire et de pendants d'oreilles de même nature. Elle porte une robe à la française réalisée dans une étoffe brochée rose à rayures inscrivant des fleurettes, garnie d'un falbala (bande d'étoffe plissée), au corsage probablement fermé par deux devants agrafés appelés « compères » et agrémenté d'un nœud appelé

« parfait contentement » de couleur bleue. Les manchettes à deux rangs sont une marque de simplicité car, faites de mousseline de coton à rayures bordées d'un semi de fleurettes, elles sont fréquentes dans les garde-robes bourgeoises des années 1770-1780. Elle retient son mouchoir de sa main gauche posée sur ses genoux tandis que de la main droite, elle porte à son corsage un petit bouquet de clématites teintées de doux reflets pastels.



La robe à la française issue des collections du musée des Tissus (inv. MT 29834), réalisée vers 1760, est composée de trois pièces, jupe, pièce d'estomac et manteau, taillées dans la même soierie brochée de soie et de lames métalliques dorées et argentées à décor de bouquets fleuris piqués sur des courants de dentelles et de rinceaux enroulés. L'ampleur de la robe est donnée par la structure sous-jacente de panier double faisant son apparition dès 1750. Ce type de panier est constitué de deux parties semi-sphériques attachées par des liens autour de la taille, dont le but est d'accentuer immodérément la largeur des hanches. La jupe qui vient ici recouvrir cette structure ainsi que les jupons restitués dans le cadre du mannequinage, a été conçue dès l'origine comme une sorte de trompe-l'œil, dans la mesure où elle prend la forme d'un tablier et non d'une jupe complète. La pièce d'estomac imite, par sa couture médiane et la symétrie de son décor, les compères. Elle est ici directement cousue sur le corset qui enserrait le buste. La pièce d'estomac est coupée en pointe en partie inférieure et bordée d'une bande d'étoffe faisant office de ceinture tandis qu'elle dessine en partie supérieure un décolleté en demi-cœur orné en son centre d'un « parfait contentement » de même étoffe. Le manteau, ouvert sur la

pièce d'estomac et la jupe-tablier, présente entre les omoplates une symétrie de larges plis plats et profonds donnant naissance à une élégante traîne.

Dissimulée sous cette dernière, à l'intérieur du manteau, une ouverture le long de la colonne vertébrale bordée de deux séries de quatre rubans noués ensemble permet d'ajuster son ampleur à la taille de la propriétaire. Les bords du manteau peuvent ainsi avec la plus grande précision courir le long de la pièce d'estomac tout en masquant en partie basse ceux du tablier. Les manches du manteau s'arrêtent à la saignée du bras et sont garnies au niveau du coude de volants introduisant les manchettes de

linge ou de dentelle à deux ou trois volants. Des falbalas cousus en leur milieu garnissent le tablier, la pièce d'estomac et le manteau. Ils sont eux-mêmes rehaussés d'une fine dentelle en filé métallique doré accentuant encore la préciosité de l'étoffe brochée de fils d'or, d'argent et de soie. Le patronnage de cet ensemble témoigne des recherches formelles répondant avec science, raffinement et distinction aux impératifs de convenances, laissant entrevoir l'immensité des variations réalisées sur le modèle de la robe à la française en vogue pendant près d'un demi-siècle auprès de toutes les cours européennes.

2-a. Portrait d'un jeune couple sous le Directoire, vers 1796-1797

Marguerite GÉRARD (Grasse 1761 - Paris 1837)

Huile sur bois

inv. 1938 F 411

2-b. Costume d'élégant composé d'un habit, d'une culotte et d'un bicorne

France, fin du XVIII^e siècle

Habit d'Incroyable

Taffetas à effets de côtes (donnant l'illusion d'un cannelé) et changeant (par 2 couleurs, 1 grosse trame et 1 trame fine), par 2 coups grosse trame et 1 coup trame fine. Soie et lin (grosse trame).

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29859.

Culotte

Peau

Doublure : toile. Lin.

Couture en fil câblé de soie.

Boutons recouverts de peau.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29842.

Bicorne

Sergé de 2 lie 1, trame, Z. Gratté après tissage. Laine.

Application de petits anneaux et tubes métalliques argent enfilés, et disque de métal.

Ruban noir : satin de 5, chaîne (décochement 3). Soie.

Ruban rose : sergé de 2 lie 1, trame, Z. Soie.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29867



Les Magnin avaient intitulé ce petit panneau peint par la Libelle-sœur et élève de Fragonard *Le Billet de logement*, document officiel assurant au soldat en manœuvre ou de passage d'être logé chez l'habitant. Cependant, Renée Davray-Piekolek observe que malgré son sabre, le jeune homme n'est pas un militaire : il porte seulement un plumet noir à son chapeau et la cravate coquettement nouée est très « civile ». Le gilet carré et la coiffure se retrouvent dans le fameux tableau de Boilly, *L'atelier d'Isabey*, présenté au Salon de 1799 (musée du Louvre). Il porte un bicorne et non pas l'ancêtre du



haut de forme apparus ces années et très à la mode (cf. le *Portrait de M. Sériziat* au musée du Louvre, 1796). Le personnage féminin est vêtu d'une robe légère à manches longues et taille haute, croisée sur le buste et portée sans chemise. Elle est plus archaïque que le costume masculin. La forme de son corsage est simplifiée à l'extrême : elle devrait être arrondie et couverte d'un fichu. La couleur de ses cheveux, gris perle, que partage le jeune soldat, caractérise les dernières années du XVIII^e siècle. La table à ouvrage rappelle le goût "étrusque".

Le costume, composé d'une veste (inv. MT 29859), d'une culotte (inv. MT 29842) et d'un bicorne (inv. MT 29867) conservés au musée des Tissus, propose d'apprécier la silhouette masculine à l'élégance simplifiée et longiligne, toute militaire, en vogue à la fin du XVIII^e siècle. Contrairement à l'habit de Voltaire, la veste « appelée frac » à grand revers et double boutonnage croisé est portée fermée sur un gilet court de couleur contrastante laissant apparaître une cravate « écrouélique », démesurée, dans laquelle s'enfonce le menton. La veste est taillée dans un taffetas changeant, c'est-à-dire à chaîne et trame de couleurs différentes, à effet de côtes. Au niveau de la coupe, la veste est raccourcie sur le devant et allongée sur le dos par deux pans,

fermés d'une série de plis groupés ponctués à leurs extrémités par deux boutons. Les revers des poches visibles sur les hanches sont uniquement décoratifs, les poches véritables sont ménagées en toute discrétion dans ces plis arrière. De la sorte, leur contenu ne nuit pas au galbe de la silhouette. Les boutons sont ciselés et peints selon un dessin qui rappelle le « chiné à la branche » ou les étoffes rayées appelées « pékins ».

La culotte de peau a pu être réalisée, selon les articles « chamoiseur » et « culottier » de l'*Encyclopédie méthodique. Manufactures, arts et métiers* rédigés par Jean-Marie Roland de la Platière, en peau chamoisée de bouc, de chamois, de daim, d'ânon, de mouton, de cerf, d'élan, de renne, etc., vraisemblablement de spécimens mâles âgés d'au moins trois ans. Compte-tenu des coutures, il est possible que le peaussier-culottier ait utilisé deux peaux pour la confectionner. Elle est caractérisée par son système de fermeture dépourvu de braguette. La culotte est ainsi dite « à la bavaroise » ou « à pont ». Elle présente une ceinture intégrée partant au-dessus des hanches et dessinant deux bandes qui se boutonnent sur le nombril. Le pont est le panneau se rabattant sur la ceinture, lui-même fixé par des boutons. La culotte est taille haute et descend jusqu'en dessous des genoux où elle se boutonne sur l'extérieur. L'élégant propriétaire maintient sa culotte par une paire de bretelles dont sont encore visibles sur le devant et dans le dos les emplacements des boutons. Un soufflet est ménagé au milieu du dos au niveau de la ceinture, de manière à lui donner plus d'aisance et lui procurer plus de confort. Une paire de bas blancs et des bottes montantes complètent la tenue.

Le chapeau bicorne (inv. MT 26867) est composé d'une calotte et de deux volets en carton recouverts d'un sergé de laine gratté après tissage lui donnant un aspect duveteux. Il adopte, par rapport au bicorne du tableau, une forme exagérément ronde dite « en demi-lune ». En vogue sous le Directoire, elle est agrémentée de glands, de pompons ou de rubans à ses extrémités basses. Elle est largement associée à la tenue des Incroyables, ces jeunes gens d'une élégance extravagante mêlant savamment outrance et négligé. Accessoirisé d'un ruban de satin formant un nœud en partie haute et médiane, de nœuds de rubans de soie rose et d'une cocarde métallique, cet exemplaire peut être daté des années 1795-1800.

La simplification du costume doit être mise en relation avec l'évolution de la société de la fin du XVIII^e siècle. Daniel Roche écrit que les dessus révèlent un rapport aux apparences extérieures où s'exprime l'esprit de représentation et, à suivre Rousseau, de moins en moins l'utilité : « La fantaisie dirige l'habillement, l'orgueil s'en empare ; il sert à distinguer la fortune et les rangs. Ce sont là des abus à réformer ; il entre dans l'esprit de la régénération française de ramener le costume à son but originel et aux mœurs de l'égalité. » (*La Décade philosophique* du 10 floral an II). C'est ce qu'espéraient les révolutionnaires épris de liberté, d'égalité et de transparence et ce dont nous sommes les héritiers.

3-a. Portrait de femme à collerette de tulle

Anonyme français, vers 1830

Huile sur toile

inv. 1938 F 480

3-b. Ensemble d'après-midi composé d'une robe et de son mantelet

France, vers 1827

Robe

Taffetas à fil double, changeant. Soie. Cordonnet de soie (coutures et smocks).

Bande de tissu à l'intérieur de l'encolure et galon à la taille : toile. Lin.

Autre galon : galon tressé. Coton

Boutons au dos : bois recouvert de cordonnet de soie.

Galon de passementerie. Soie.

Mantelet

Taffetas à fil double, changeant. Soie. Point de feston en cordonnet de soie.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29825.

La coiffure, partagée au-dessus du front, en deux séries de parfaits rouleaux étagés sur les tempes, s'élève hautement sur le sommet de la tête par une série de coques nouées, parfois ornées de rubans, appelée « nœud d'Apollon » en référence à l'Apollon du Belvédère redécouvert au tournant du XVI^e siècle et aussitôt proposé comme source d'inspiration et de délectation aux artistes et aux esthètes. La natte est fixée sur la tête par un peigne qui semble ici en bois. Cette mode permettait d'être coiffée sans grands frais ; peu de femmes allaient chez le coiffeur.



Posant sur un lit, la taille entourée d'un châle, cette jeune femme est présentée à mi-corps, habillée et coiffée selon la mode de la fin des années 1820 largement inspirée de la Renaissance, et notamment du costume italien du début du XVI^e siècle. Les pendants d'oreille, le collier ras-de-cou de perles à rangs torsadés et pendentif, la collerette en tulle et dentelle, la taille haute, le corsage ajusté s'élargissant sur la poitrine ainsi que les manches ballon sont autant d'éléments empruntés à l'esthétique de cette époque.

L'ensemble d'après-midi, composé d'une robe et de son mantelet, conservé au musée des Tissus (inv. MT 29825) affiche ces mêmes caractéristiques formelles. La robe est taillée de manière à mettre en valeur la silhouette de guêpe de sa propriétaire. Le corsage s'évase de la ceinture vers l'encolure à la manière d'un éventail. Le plissé prend naissance dans les smocks, c'est-à-dire les fronces brodées, soulignant la taille de la robe à la manière d'un large ruban incrusté ou noué dans le dos faisant office de ceinture. L'encolure de forme bateau souligne la ligne délicatement courbe des clavicules ainsi dégagée tout en dévoilant celle, tombante, des épaules, mettant particulièrement en valeur une nuque longue et un port de tête royal. Les manches courtes tombant sur le haut des bras étaient en général complétées par des manches longues en tulle ou, comme cela paraît le plus probable ici, par des gants longs garnissant les avant-bras. Le mantelet, assorti à la robe, forme une sorte de veste fermée aux devants tombant droit jusqu'au dessus des genoux. Proche par sa forme d'une pèlerine-fichu parfois ceinturée à la taille, ce mantelet est arrondi dans le dos tandis que ses devants prennent la forme de deux longs pans réunis par une agrafe à l'encolure.

4-a. Portrait de femme

Anonyme français, vers 1825

Huile sur toile

inv. 1938 F 940

4-b. Chapeau baleiné à rubans

France, vers 1830

Taffetas. Soie (chaîne) et coton (trame).

Rubans : pékin façonné, taffetas et satin de 6, chaîne, rayé, à décor en satin de 6 par une chaîne supplémentaire (partiellement découpée sur l'envers). Soie.

Doublure à l'intérieur : toile fortement apprêtée. Lin. Recouverte d'un taffetas mousseline crêpe. Soie. Resserrée par un cordon câblé. Coton.

Lyon, musée des Tissus, inv. SN. Fonds ancien.



Ce portrait en buste, peint sur fond neutre, dévoile une femme vêtue à la mode des années 1830 mais Renée Davray-Piekolek envisage une date un peu avant à cause de la collerette en fraise, survivance des années 1820, que l'âge du modèle et son caractère provincial peuvent expliquer. Cette peinture peut être rapprochée du *Portrait de Mme Dobrée* (1833, Nantes, musée Dobrée), mais qui n'a pas de collerette en fraise. Les robes datant des premières années du règne de Louis-Philippe présentent un corsage plissé en V garni de manches gigot, bouffantes sur le haut du bras, resserrées à partir du coude et ajustées au poignet. L'encolure ronde dénude rarement le cou en journée, couvert par des cols ou des collerettes en mousseline, tulle et dentelle.

La modèle arbore une coiffure relevée en anglaises sur le haut du visage dont le supplément de volume est assuré par un bonnet - terme qui, au XIX^e siècle, désigne tous les

couvre-chefs d'étoffe - noué sous le menton. Composée de plusieurs couches de mousseline brodée et empesée, cette coiffe se déploie dans une nuée légère aux bords dentelés et ondulants. Le peintre s'est attardé sur ce bonnet à grand volant, lui donnant d'autant plus de présence que la robe de couleur éteinte et sagement plissée est sommairement traitée. Cette hypertrophie de la coiffe s'ajoutant à la chevelure couvrant une partie du front laisse peu de place au visage. L'artiste a pourtant évité le stéréotype en soignant l'expression (mouvement des sourcils et des yeux, fossettes, marque des joues), trouvant ainsi un équilibre entre *erga* et *parerga*.



Le chapeau baleiné à rubans conservé au musée des Tissus (inv. SN) est caractéristique de ces lignes amples. Vu de dos et de profil, il ressemble à une valve quasi plate de coquille Saint-Jacques. La passe du chapeau est totalement ouverte et encadre le visage à la manière d'une auréole. Le haut du front et la moitié avant de la tête sont découverts, laissant apercevoir la chevelure travaillée en rouleaux tandis que l'arrière est comme encapuchonné dans une calotte de forme ovale. La nuque est couverte par un bavolet rappelant les ailettes formant la charnière du fameux coquillage. Le chapeau est orné de deux nœuds et de deux longs pans de rubans donnant l'illusion d'un cheminement alors qu'il s'agit de morceaux disjoints. Les deux longs pans ne sont pas forcément destinés à être noués sous le menton. Leur flottement libre semble même d'un effet très recherché, comme cela est visible notamment sur les délicates gravures du *Petit courrier des dames* des années 1830-1831. Cette revue propose, dans ces années, une profusion de modèles aux formes et aux matières les plus variées. Ainsi, au côté des toques, des bérêts et des coiffures postiches sur peigne, sont reproduits des bonnets de tulle brodés ou garnis de rubans, des chapeaux en paille d'Italie, en paille de riz, ou en étoffes diverses, ornés de rameaux d'arbres exotiques, de plantes rares, de fleurs, de plumes et de rubans.

5-a. *Portrait de Madame Joseph Magnin*, vers 1852

Aline JAUZION (?-1862)

Huile sur toile

inv. 1938 F 538

5-b. *Éventail à scène galante*

France, vers 1855

Ivoire, vélin

Lyon, musée des Arts décoratifs, inv. MAD 1513.6.



Le portrait de Madame Joseph Magnin, née Angèle Belloncle de Bolbec (1831-1912) et mère des auteurs de la collection du musée Magnin, a été réalisé en 1852, année de son mariage. L'auteure du tableau, élève de Lazerges, est méconnue.

Assez froid dans le traitement du visage et des bras, le portrait est égayé, voire féminisé par la présence végétale, à laquelle Winterhalter, grand portraitiste contemporain de Jauzion, avait aussi recours. Elle porte ici une toilette composée d'un corsage au large décolleté ovale et aux entournures tombantes, dégagant sa ligne d'épaules et sa nuque, d'une jupe à crinoline - qui à cette époque est ronde - certainement composée de plusieurs volants superposés, d'un fin bonnet de mousseline brodée et d'un voile de dentelle enveloppant ses hanches.

La taille de guêpe est moulée par un corsage baleiné à pointe qui accentue la courbe du dos et raccourcit la taille tandis que la crinoline expande la jupe vers l'extérieur de

manière d'autant plus contrastée. Avec l'opposition des couleurs des vêtements (noir/blanc), ce modelage du corps participe nettement à la différenciation des sexes.

La joliesse des lignes et la part belle aux vêtements et accessoires font penser au portraitiste en vogue Edouard Dubufe. La pose statique et les mains pudiquement croisées sur l'éventail à manche d'ivoire évoquent aussi le portrait d'*Alice Ozy* par Amaury-Duval (1852, Paris, musée Carnavalet), semblablement coiffée d'une chevelure ondulante et symétriquement partagée. L'adoption d'un format ovale, cher aux portraitistes du XVII^e siècle, achève la stylisation de l'ouvrage.



L'éventail conservé au musée des Arts décoratifs (inv. MAD 1513.6) fait partie d'un nécessaire de jeune femme du Second Empire comprenant également un coffret en loupe d'orme gainé de moire bleue, un missel, un carnet, un porte-monnaie et un flacon de sels. Il est constitué de lames en ivoire sculpté et ajouré et d'une feuille en parchemin peinte à la gouache et rehaussée d'or sur ses deux faces. Le revers est orné d'un courant de guirlandes fleuries qui forment une couronne au centre. La face est entièrement couverte d'une scène bucolique et galante où un gentilhomme du XVIII^e siècle présente un oiseau à sa bien-aimée qui tient attachée à son poignet la cage de l'animal. Le couple s'est assis dans l'herbe à l'ombre d'un arbre au bord d'une rivière.

La symbolique amoureuse est évidente : l'oiseau libéré évoque la déclaration du jeune homme tandis que la cage préfigure le cœur de la jeune fille qui conservera le serment qui vient de lui être fait. Cette iconographie est particulièrement adaptée à l'entrée dans la vie sociale d'une jeune fille.

6-a. *La femme à l'éventail*, entre 1865 et 1890

Gustave Jean JACQUET (Paris 1846 - Paris 1909)

Huile sur toile

inv. 1938 F 536

6-b. *Châle carré à fond noir*

Inde, vers 1840

Sergé de 2 lie 2, S, espoliné double crochetage, trames complémentaires lancées (bordures transversales et latérales), et sergé de 2 lie 2, Z, brodé d'incrustations (réserve). Bordures arlequinées brodées au point de tige, point lancé et de fils couchés. Laine cachemire et soie.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 40742.

6-c. *Éventail en plumes d'autruche*

France, fin du XIX^e siècle

Écaille blonde, plumes d'autruche

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 37424.



Le XIX^e siècle fit preuve d'un engouement extraordinaire hérité de l'Ancien Régime pour les travestissements. G. Jacquet en est partie prenante : auteur de petites toiles sur la vie élégante du XVIII^e siècle et soucieux du détail, il avait accumulé des costumes et accessoires historiques qu'il aimait utiliser dans ses portraits.

La jeune modèle semble être surprise dans un ennui rêveur, lors d'un bal alors qu'elle attend, assise, d'être invitée à danser... mais il s'agit ici d'une mise en scène du peintre. La femme est revêtue d'un corsage au décolleté bordé d'un ruché de gaze blanche, à courtes manches

ballon, réalisé dans un satin rayé jaune et blanc, et rehaussé sur la manche d'un semis de perles noires brodées. Les cheveux noués en chignon dégagent un long cou accentué par l'encolure échancrée du corsage. Cette coiffure, contemporaine du tableau, fut influencée par le goût pour l'antique revenu à la mode à la fin du Second Empire, après l'achat de la fameuse collection Campana par Napoléon III en 1861. Le châle, porté en étole dans le creux du bras et dévoilant son extrémité sur le dossier de la chaise, apparaît en France au début du XIX^e siècle. Bonaparte en envoya à Joséphine quelques exemplaires originaires de la région du Cachemire. Portés par l'impératrice, ils firent rapidement effet sur les femmes de qualité. Accessoires précieux, ces chales étaient conservés avec soin et on les transmettait à sa descendance.

Sur le modèle représenté ici, les motifs indiens et bordures dites « arlequinées », puisqu'elles comportent des couleurs multiples, semblent brodés plutôt que tissés. Il s'agit probablement d'un châle d'importation. L'éventail, aux brins d'os ou d'ivoire percé très 1820, est lui aussi transformé par l'adjonction de plumes d'autruche blanches, typiques des grands éventails de la fin du XIX^e siècle. Le pompon pendant de l'auriculaire suggère le bal ou l'opéra.

Bien moins brillant que les portraits en pied représentant des femmes de la haute société dans leur intérieur, ce portrait n'en est pas moins très intéressant. Représentée en buste et de profil, la modèle ne peut pas être une femme de la haute société souvent portraiturée par l'artiste. L'hypothèse d'un portrait intime est corroborée par l'expression intériorisée, quasi mélancolique (globe oculaire ombré), à l'opposé du faste brillant et superficiel des portraits de commande. Celui-ci est rare dans l'œuvre du peintre en ce qu'il combine en un juste équilibre l'aspect décoratif des vêtements et du fond, où Jacquet n'hésite pas à jouer d'accords colorés hardis, et le côté introspectif du modèle qui, loin de pâtir de l'exubérance environnante, affirme au contraire son identité.

Le châle du musée des tissus est composé de plusieurs éléments tissés séparément et assemblés. Les bordures de palmes qui forment les quatre côtés du châle sont tissées sur une chaîne en laine de couleur rouge. Le décor comporte treize couleurs et montre, dans la galerie, des paires de palmettes adossées laissant apercevoir par transparence des rosaces à dix pétales multicolores. Les bordures montantes, elles aussi à treize couleurs, sont tissées sur une chaîne en soie crème.

La réserve noire, tissée sur une chaîne en laine noire est brodée d'incrustations à motif de grande palme également tissées sur une chaîne de même matière et de même couleur. Les coutures des morceaux incrustés sont réalisées au point de bourdon au moyen de laine noire. Aux deux extrémités du châle, des bordures arlequinées (noir,



rouge, orange, vert, crème et rose) sont constituées d'autant de morceaux d'étoffes différentes, unis, assemblés et brodés en laine polychrome. Une signature brodée en soie blanche apparaît dans la réserve noire.

Le tissage et l'assemblage de morceaux tissés indépendamment et rassemblés pour composer un châle sont caractéristiques de la production indienne des années 1840. À cette date, l'engouement pour les châles dits « cachemire » produits, pour les exemplaires les plus prestigieux, en duvet de chèvre du Cachemire par les artisans de cette région, marque tout le XIX^e siècle. Sous l'Empire, les exemplaires les plus remarquables sont tissés d'une pièce et importés mais rapidement, les fabricants européens ont cherché à imiter ces produits de luxe. En France, tout particulièrement, la mécanique Jacquard a permis le développement d'une production de grand luxe à Paris, à Lyon, mais aussi à Reims ou à Nîmes. Les modèles indiens étaient imités et bien vite réinterprétés pour donner lieu à des créations régulièrement primées aux Expositions des produits de l'industrie française ou aux Expositions universelles.

L'évolution rapide des ornements sur ces châles correspond à l'engouement des élégantes toujours à l'affût de pièces extraordinaires. Le développement en Europe de la production de châles cachemire n'a pas interrompu la demande de châles indiens. Paradoxalement, dans la région du Cachemire et en Inde, les techniques ont même évolué pour répondre aux exigences du marché : les motifs étaient tissés en série par des artisans spécialisés puis cousus ensemble pour confectionner des châles afin d'accélérer leur réalisation.

Une partie des motifs était exécutée en broderie, toujours dans ce même souci de productivité. En France, certaines maisons étaient spécialisées dans l'importation de ces châles. L'exemplaire du musée des Tissus est un châle carré. Dans les années 1840, il était porté plié en deux dans sa diagonale. Jeté sur les épaules de sa propriétaire, il dévoilait ses motifs complexes dans la pointe qui tombait dans le dos tout en laissant à la jupe son ampleur.



L'éventail à feuille en plumes d'autruche conservé au musée des Tissus (inv. MT 37424) est confectionné avec de longues plumes blanches, les plus rares et plus recherchées. Dans son étude consacrée au métier de passementier, dans l'*Encyclopédie méthodique. Manufactures, arts et métiers*, Jean-Marie Roland de la Platière indique, dès la fin du XVIII^e siècle, que « leur éclatante blancheur, longueur, souplesse et la beauté de leurs franges, leur facilité d'être nettoyées, et de prendre diverses teintures, les rendent particulièrement préférables [pour entrer dans la composition de divers ornements]. Les plumes d'autruche mâle sont de la plus grande blancheur et de la plus belle qualité ; les premières sont celles du dos et du dessus des ailes ; moins exposées à aucun frottement ».

À l'époque de la rédaction de cet article, les plumes d'autruche proviennent d'élevage d'Afrique du Nord. Au XIX^e siècle, l'acclimatation de l'oiseau s'est poursuivie en Europe jusqu'en France, dans des fermes spécialisées. Ces plumes ont permis la réalisation d'éventails de grandes dimensions dont l'aspect exotique et précieux, associé ici au châle cachemire, révèlent une élégance intemporelle s'associant parfaitement avec les tenues les plus contemporaines.

7-a. Portrait de femme

Anonyme, vers 1750-1760

Huile sur toile

inv. 1938 E 551

7-b. Laize pour robe

France (probablement Lyon), vers 1735

Lampas, fond satin de 8 (décochement 3), 1 lat de liseré lié en taffetas, 1 lat de liseré et plusieurs lats de broché à liage repris en sergé de 3 lie 1, S (par 1/6 des fils). Soie.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 25966.



Les modèles féminins sont souvent avantagés par les portraitistes, qui laissent une trace durable et ostensible de l'image du portraituré. Les femmes âgées ont souvent été peintes avec plus de réalisme, la fonction séductrice n'étant pas engagée. C'est le cas ici : le peintre n'a pas triché avec l'embonpoint, le double menton ou la forme à tendance carrée du visage contredisant les globes oculaires circulaires. Comme par compensation, il a donné du relief à la très belle étoffe à grosses fleurs, qui a permis de dater ce portrait, même si la robe est un peu éloignée des canons de la mode en raison de l'âge du modèle. Le décor architectural monumental confère de l'autorité à cette femme érudite de haut rang. Assise sur une chaise et présentant dans ses mains un ouvrage relié en maroquin bleu-nuit orné d'un délicat décor de dentelle dorée (dont seule l'année, 1746, est lisible), elle est vêtue d'une robe dite « volante » portée par-dessus un corset et un panier de forme circulaire, occultés complètement par la coupe de la

robe confectionnée à la manière d'un manteau. La robe « volante » inspirée par les robes d'intérieur est apparue sous la Régence et elle est restée en vogue pendant la première partie du règne de Louis XV. Elle témoigne par son ampleur et son apparence de confort d'une nouvelle élégance. Au niveau des épaules, de grands plis plats, appelés communément « plis Watteau » tant l'artiste les a représentés, dessinent dans le dos l'ébauche d'une traîne, tandis que sur le devant ils confèrent au corsage sa forme en V, resserrée à la taille malgré l'absence de ceinture. Les manches s'arrêtent à la saignée du bras, leurs parements ou revers dits « en éventail » ou « en raquette » sont formés d'une succession de plis leur donnant une allure triangulaire propice à enchâsser le coude. Au niveau de l'encolure, l'ample chemise du dessous s'échappe légèrement pour former une sorte de collerette. En revanche, les manchettes de dentelle composées d'au moins deux volants sont des éléments rapportés qui viennent garnir les revers de la robe. La pointe du décolleté est marquée par un large ruban noué. Cette robe portée le plus souvent, comme c'est le cas sur ce portrait, avec une simple coiffe appelée « cabochon » esquissant sur le front une forme de cœur, incarne un nouveau style de vie où les élégances vestimentaire et spirituelle se mêlent dans l'intimité des salons.



La robe du modèle est taillée dans une soierie brochée présentant un décor de grosses fleurs de fantaisie aux couleurs vives dont les nuances de tons produisent les effets de masse et de volume. Le répertoire de ces motifs colorés sur un fond crème, lui-même travaillé semble-t-il selon un motif ton sur ton, évoque les décors

dits « de chinoiserie » en vogue à partir des années 1740 avant de connaître quelques années plus tard, avec les « fleurs idéales » de Jean-Baptiste Pillement, son expression la plus remarquable. La laize de soierie du musée des Tissus (inv. MT 25966), au décor aux proportions irréelles, associe sur un motif de plate-forme flottante, nichée dans une conque, des caprices d'architecture faits de pyramides et de donjons et des fleurs de la famille des hibiscus réputées pour leur beauté éclatante mais éphémère. Datée autour de 1735, cette laize introduit la technique qui a permis de révolutionner l'art de la soierie façonnée à Lyon et d'imposer en Europe le goût français dans les arts décoratifs. Ces grandes compositions rocaille d'éléments d'architecture, de fleurs et de fruits grenus, largement épanouis, voire éclatants sous l'effet du sucre et du soleil, sont transcrites en tissage selon une manière très particulière de disposer les couleurs les unes par rapport aux autres. La paternité de cette technique, que l'on appelle « points rentrés » ou « effet berclé », est attribuée

à Jean Revel, figure emblématique de l'émancipation et du développement par le dessin de l'industrie de la soie à Lyon. Il est le premier à introduire un système d'interpénétration des couleurs sous la forme de petites hachures horizontales donnant l'illusion d'un fondu entre tons clairs et tons foncés, permettant de traduire pour la première fois sur étoffe des effets comparables à ceux obtenus en peinture. Les dessinateurs français et Jean Revel au premier chef deviennent, à ce titre, les seuls dans toute l'Europe à bénéficier du statut d'artiste. Ces motifs couvriront littéralement dès les années 1730 le règne de Louis XV. Cette laize, complète dans sa largeur puisqu'elle conserve ses deux lisières, est typique de cette production. Elle a été réalisée pour l'habillement et utilisée pour former le dos d'une robe, comme en témoignent les plis verticaux encore visibles en partie supérieure, le pli arrondi bordant la partie inférieure et les lignes de points de couture le long des lisières.

8-a. Portrait de femme

Anonyme, vers 1770-1780
Huile sur toile
inv. 1938 E 542

8-b. Laize pour robe

Lyon, vers 1780
Taffetas rayé (non chiné) et chiné à la branche sur chaîne, à poil traînant (dans les fines rayures blanches). Soie.
Lyon, musée des Tissus, inv. MT 49544.

Ce tableau de forme ovale présente sur un fond neutre le portrait d'une femme de qualité. En buste, les épaules de trois-quarts, le visage tourné vers le spectateur, la modèle est vêtue à la mode des années 1770, marquée par une apparente simplicité aussi bien dans la forme du vêtement que dans l'étoffe employée, les paniers des robes se faisant moins volumineux et les garnitures plus discrètes. Les cheveux (peut-être une perruque) poudrés de gris et crépés en hauteur, selon une mode qui commence vers 1765, elle porte un ensemble composé d'une robe à la française aux rayures roses et vertes et semis de fleurs, avec des falbalas, des bouillonnés sur la pièce d'estomac, le parfait contentement et les noeuds de manches, de même étoffe que le ruban plissé qui garnit la toque ronde. Celle-ci a été retrouvée pendant la restauration du tableau ; la coiffure avait été surélevée : la propriétaire du portrait avait



dû demander à un peintre de mettre la coiffe au goût du jour, une dizaine d'années après la réalisation, lorsque les coiffures enflaient. L'objet porté en pendentif au bout d'un lacet noir soulignant la blancheur de la peau pourrait être une petite clef, commandant le tiroir d'un coffre ou l'abattant d'un petit secrétaire (meuble notamment conçu pour "taire les secrets").



L'étoffe employée a été tissée en taffetas, c'est-à-dire selon une armure toile, la plus simple à réaliser en tissage, obtenue par l'entrecroisement répété de deux coups de trame avec deux fils de chaîne, le premier coup de trame passant au-dessus du premier fil de chaîne puis en-dessous du suivant et le second coup de trame passant inversement en-dessous du premier fil de chaîne puis au-dessus du suivant.

Le taffetas ainsi produit est souple, léger, brillant et sans envers, contrairement à l'étoffe présentée précédemment (MT 25966), dont le décor est obtenu par l'ajout de trames de couleur donnant une certaine épaisseur à l'étoffe. L'utilisation du taffetas permet notamment des coupes très ajustées au niveau du corsage.

Cependant, la simplicité de l'armure taffetas contraste avec la technique mise en œuvre pour obtenir son décor, appelée le « chiné à branche », mise au point à Lyon vers le milieu du XVIII^e siècle et dont le commerce deviendra

prospère dès la fin des années 1760. Le chiné à la branche est une technique de teinture, et non d'impression, des fils de chaîne avant tissage, selon un dessin préétabli, exécuté à l'échelle du tissu sur une feuille de papier.

De manière à guider précisément la teinture des fils de chaîne, ce dessin est ensuite découpé en bandes verticales d'une largeur de quelques millimètres, équivalente à des paquets de dix à douze fils de chaîne, appelés « branches ». Le chineur considère alors la première bande de papier correspondant à la première branche et choisit une première couleur dont il marque les emplacements sur la branche. Les parties de la branche ne recevant pas cette couleur sont alors enveloppées dans du parchemin et liées fortement par du cordonnet. Le chineur plonge la branche ainsi préparée dans le bain de couleur correspondant avant de renouveler ces opérations pour chacune des couleurs présentes sur toute la hauteur de la branche et ce, pour toutes les branches. L'ensemble des fils de chaîne est ensuite ourdi sur le métier à tisser pour réaliser le taffetas en fonction du motif ainsi préparé. Cette technique de teinture des fils de chaîne est donc d'une grande complexité. L'effet fondu obtenu après tissage et parfaitement transcrit sur ce portrait a été particulièrement mis à l'honneur par la reine Marie-Antoinette.

La laize du musée des Tissus (inv. MT 49544) présentée ici démontre différents niveaux de subtilités que les tisseurs lyonnais introduisaient dans leurs productions à destination de la robe. Le décor en bandes est dit à la fois « rayé » et « chiné à la branche ».

En effet, les rayures continues sont obtenues par l'emploi de fils de chaîne uniformément teints sur toute leur longueur. En revanche, les bandes accueillant alternativement les semis de fleurettes flottantes ou réunies par de fins rubans noués, ainsi que les bandes plus fines mouchetées, sont chinées à la branche. Chaque branche est constituée en moyenne, dans le cas présent, de dix fils, et a reçu entre une et huit couleurs selon le décor. Enfin, un dernier raffinement dans le tissage, aujourd'hui malheureusement presque disparu, a consisté à ajouter des fils de chaîne supplémentaires appelés « poil traînant », en l'occurrence de couleur rose, au niveau des fines rayures blanches séparant les rayures roses, de manière à les animer de tirets apparaissant à la surface de l'étoffe en pointillés.

9-a. Voltaire lisant l'Année littéraire de Fréron, après 1811

D'après Jacques PAJOU (Paris 1766 - Paris 1828)

Huile sur toile

inv. 1938 E 552

9-b. Habit de cour composé d'une veste et d'un gilet

France, vers 1760-1765

Gros de Tours de 2 fils, 1 lat de liseré et 5 lats de broché dont 2 à liage repris en sergé de 3 lie 1, Z, par 2/16 des fils. Motifs tissés en forme.

Soie, filé et frisé métalliques argent doré.

Doublure : sergé composé de 2 lie 2, 1 lie 1, S. Soie.

Doublure intérieure des poches : toile. Lin.

Boutons : forme rembourrée de fils, recouverte de métal doré partiellement recouvert de fils entrecroisés. Fil de soie guipé à demi-couvert d'un trait fin métallique argent.

Lyon, musée des Tissus, inv. MT 29793.



Ce portrait est une copie d'un tableau réalisé en 1811 par Augustin Pajou - fils du fameux sculpteur - lui-même inspiré par un portrait peint par P.M. Barat en 1774 à Ferney où Voltaire s'était établi. Le philosophe, âgé, laisse ici une image mêlant sarcasme et délectation, savourant la prose de son ennemi préféré dans *L'Année littéraire*, "la malsemaine où Fréron vomit son venin de crapaud" (lettre du 15 décembre 1759 à Thiriot). Du critique littéraire et

artistique, Voltaire reconnaissait en même temps : "C'est le seul homme qui ait du goût ; je suis obligé d'en convenir, quoique je ne l'aime pas" (propos rapportés dans *L'Année littéraire* de 1773). Elie Fréron (1718-1776) dirigea cette revue depuis sa création en 1754 jusqu'à la fin de sa vie.

Sur ce portrait posthume, Voltaire est représenté coiffé d'une perruque « à marteaux », c'est-à-dire à rouleaux, et vraisemblablement « à nœuds », c'est-à-dire avec deux mèches plus longues dans le dos aux extrémités enroulées et nouées. Cette perruque est quasiment un trait distinctif de Voltaire puisqu'il en arbora de semblables pendant près de quarante ans. Plus jeune, Voltaire portait de longues perruques aux reflets poudrés et aux boucles moins ordonnées (comme on le voit dans des portraits réalisés par Largillière ou La Tour). Il est vêtu d'un ensemble coordonné, composé d'un gilet et d'un habit à collet rabattu de couleur unie brun-rouge - largement en vogue sous le règne de Louis XV - bordés de galons dorés, porté sur une chemise à jabot et une cravate de mousseline s'attachant sur la nuque. Les manches sont plates, les boutons ton sur ton ; une courte gaze orne l'habit (justaucorps). "Il ne se piquait plus de suivre la mode dans ses vêtements" écrit Vauvenargue (*Réflexions et maximes* n°265), pointant les effets de l'âge sur la tenue vestimentaire et son renouvellement.

Le costume de cour conservé dans les collections du musée des Tissus (inv. MT 29793) est composé d'un gilet et d'un habit eux aussi coordonnés, taillés dans une même étoffe de couleur brun-rouge conçue et réalisée expressément pour la confection d'habit de cour masculin. En effet, l'ensemble du décor a été exécuté au cours du tissage (et non par broderie) selon sa position sur le futur vêtement. Appelée « tissage à disposition », cette pratique anticipant sur le produit fini révèle toute la science que les dessinateurs, les tisseurs et les tailleurs ont mise au service de commandes très raffinées. Le décor de courants de plumes et de rubans noués en bouquets a été « placé » sur les devants de l'habit, notamment au niveau de l'encadrement des poches aux contours intérieurs et extérieurs soulignés d'un filé doré, ainsi que sur les devants du gilet puisqu'il suit la ligne brisée de la découpe des pans en partie inférieure. Le décor au dos de l'habit et celui, à peine visible, inséré dans les plis latéraux, ont été incrustés dans l'étoffe de fond par découpe puis par couture. L'armure de tissage employée pour le fond de l'étoffe, appelée « gros de Tours », lui donne un effet légèrement côtelé. Le semé de fleurettes ton sur ton a été réalisé par un lat de « liseré », c'est-à-dire un fil de trame dédié au décor traversant l'étoffe d'un bord à l'autre, visible sur l'endroit au niveau des fleurettes et rejeté sur l'envers entre celles-ci. Le décor « placé » est lui « broché », ce qui signifie que les fils employés pour son dessin travaillent en aller-retour uniquement sur la largeur du décor et non sur la largeur totale de l'étoffe. Plusieurs éléments comme la complexité et le raffinement du dessin, le choix des



matériaux (soie, filé, frisé et lame métalliques dorés), ainsi que leur mise en œuvre sur le métier à tisser, témoignent du dynamisme de l'industrie de la soierie. À Lyon à cette époque, les fabricants renouvellent déjà leurs modèles au rythme des saisons.

Concernant la confection elle-même, il est intéressant de noter que les devants et le dos du gilet sans manches sont de même longueur et réalisés dans la même étoffe alors qu'il était courant de réserver l'étoffe décorée pour le devant du vêtement et de tailler le dos du gilet, rendu invisible par le port de l'habit, dans une étoffe de qualité inférieure en l'arrêtant parfois à la taille. L'habit à encolure ronde descend jusqu'aux genoux. Ses devants, incurvés vers l'extérieur, se font face sans jamais se croiser ou se superposer.

L'habit, ajusté sur le buste, est en effet toujours porté ouvert sur le gilet, laissant s'échapper le jabot et la cravate. Son ampleur en partie inférieure, donnée par les plis groupés naissant à la taille, concourt largement à l'allure et au maintien d'une silhouette légère et cambrée, considérée d'une très grande élégance. Dans le cas présent, les poches de l'habit et celles du gilet sont véritables et non feintes, et la décoration additionnelle constituée par les boutons de passementerie rostés, c'est-à-dire garnis de fils, en l'occurrence argentés, est tout à fait représentative de la parure vestimentaire masculine qui, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, consomme l'essentiel des broderies, paillettes, pierreries et clinquants.



Rédaction : Claire Berthommier, chargée des collections du musée des Tissus et du musée des Arts décoratifs de Lyon
Rémi Cariel, conservateur du musée Magnin

La Mode dans le portrait

Une exposition-dossier du musée national Magnin (Dijon) en partenariat avec le musée des Tissus et le musée des Arts décoratifs de Lyon

1er octobre – 31 décembre 2016

Commissariat : Claire Berthommier (MTMAD) et Rémi Cariel (Magnin)

Régie des œuvres : Isabel Bretones (MTMAD) et Rémi Zimhelt (Magnin)

Restauration, mannequinage et montage des œuvres textiles :
Véronique de Bühren et Catherine Sarramaigna-Petit de Bantel (MTMAD), Anne Breugnot et Céline Wallut.

Communication : Catherine Geinoz et Héléne Isnard (Magnin)

Relecture du journal et gestion des photos : Héléne Isnard

Droits d'auteur :

RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Jean Gilles Berizzi : p. 13 ;
RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Michel Urtado : pages 5, 7 ;
RMN-Grand Palais (musée Magnin) / René-Gabriel Ojéda : pages 6, 8 ;
RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Stéphane Maréchal : pages 10, 11, 15, 16, 18 ;
RMN-Grand Palais (musée Magnin) / Thierry de Gival : page 3 ;
Aldo Peaucelle : page 12 ;
Lyon, MTMAD – Pierre Verrier : pages 2, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 19, 20 ;
Lyon, MTMAD – Sylvain Pretto : page 14.

Prix de la publication : 2 €


MAGNIN

MUSÉE
DES TISSUS
MUSÉE DES ARTS
DÉCORATIFS DE LYON

