

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Odile Blanc

À l'habit à la vie !

Marjorie Meiss

La foi sous le manteau

Patrice Verdière

« Je suis un poète clochard. Je m'attache aux fringues, mais je m'intéresse à l'histoire. »

Clémentine Dean

Garde-robe de jeunesse

Corinne Legoy

Histoire d'une robe de bal, 1871, Ludovic Halévy

Ariane Fennetaux

Des histoires plein les poches

Judith Lyon-Caen

Boîtes de temps

Propos recueillis par Patrice Verdière

Un amour discret

Manuel Charpy

Moi & Arnys

Collectif La Cave

Je suis l'autre

Manuel Charpy

Une vie de vêtements au Congo (1971-2019)

Noël Herpe

L'ombre des jambes

Claire Braud

Essayages

Inga Walc

De robe en relique

Bruno Bertherat

La dernière tenue

Philippe Baudouin

(Dés)habiller les médiums

Philippe Artières

Le véritable bonheur des dames

Katherine L. Battaiellie
Broder la robe de ses rêves

Marianna Scarfone
Entre uniforme et « effets personnels »

Lydia Flem
Les vêtements de l'âme

Paul-Laurent Assoun
L'impossible mise à nu

Martine Boyer-Weinmann et Denis Reynaud
Petite hontologie vestimentaire

Gil Bartholeyns
Être banni

Katerina Jebb et Romy Texier
Au-delà de son existence matérielle

Sarah B. et Corinne Legoy
« Ce manteau m'a sauvé la vie. Et je vais vous dire pourquoi. »

Marta Caraion
Trajectoire d'une machine à coudre

Margaux Dumas
Réclamer ses vêtements à la Libération

Elisabeth Jolys-Shimells
Un peu de soi

Sophie Djigo
Rester soi-même avec ce qu'on a

Fred Delangle Sabrina Ponti et Corinne Legoy
Hyper fiers

Sylvie Aprile et Alexandre Dupont
Se vêtir, partir et revenir

Manuel Charpy
Arbres à loques

Pierre-Olivier Dittmar
Vestiaire votif (Divin Amour)

Fabien Archambault
Pour l'amour du maillot

Salme Salokannel
Räsymatto

Luiza Marcier et Marcus Wagner
Fête, fantaisie et affect

Céline Mallet et Mathieu Buard
Abécédaire

À l'habit à la vie !

Le Livre des costumes de Matthäus Schwarz, bourgeois d'Augsbourg au XVI^e siècle

Odile Blanc

PLAN

Prosperité et illustration de soi
Le bel âge et le tourbillon des modes
Seuils et scènes primitives
L'empreinte du temps

TEXTE

Matthäus Schwarz à l'âge de 56 ans et 4 mois et demi



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*. BnF, Département des manuscrits.

- 1 « En ce jour du 20 février 1520, moi, Matthäus Schwarz d'Augsbourg, j'ai eu vingt-trois ans sous les traits que voici¹. » Quelle mouche a donc piqué cet honorable bourgeois d'Augsbourg, pour entreprendre le projet singulier de se raconter à travers une sélection des vêtements qu'il portait à différents moments de sa vie ? À l'heure du *selfie* cette démarche n'étonne guère, mais venant d'un contemporain de Luther évoluant au cœur des affaires du monde et du pouvoir, elle intrigue : imagine-t-on l'administrateur d'une grande banque internationale ouvrir ses armoires à tout va et livrer à la postérité le vestiaire de sa vie ? Et qui plus est, au mitan de sa carrière, se faire représenter nu ? Matthäus l'a fait, et son geste, loin de porter atteinte à sa respectabilité par un écart bruyant vis-à-vis de la norme, rappelle au contraire le lien indéfectible entre le vêtement, la position sociale, et l'assurance que l'on a de son statut : être quelqu'un, c'est être (bien) habillé. Matthäus aurait pu faire sien le mot de Balzac : « le costume c'est l'homme. »

Prospérité et illustration de soi

Première page du manuscrit



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

- 2 Matthäus Schwarz voit le jour en 1497 à Augsbourg, ville d'Empire opulente dont les tissages de lin et de futaines², puis les mines de cuivre et d'argent, sont l'objet d'un commerce international aux mains d'un groupe de marchands-entrepreneurs à qui la puissance financière ouvre les portes des plus hautes fonctions. Parmi eux Jacob Fugger, petit-fils d'un maître tisserand devenu l'homme le plus riche de son temps, faiseur de princes et même d'empereur : l'élection de Charles de Habsbourg, devenu Charles Quint en 1519, lui doit tout. Pareillement issue du monde des métiers, la famille de Matthäus compte des marchands, des juristes, des orfèvres, des sculpteurs, des peintres... et un vivier de jeunes espoirs en quête de postes à responsabilité qui, comme d'autres, travailleront pour les Fugger. C'est au

siège social d'Augsbourg, auprès de Jacob puis de son neveu Anton dont il est l'homme de confiance, que Matthäus exerce pendant quarante-cinq ans. Deux de ses frères travaillent également pour le compte des Fugger en Europe centrale, et plus tard ses fils, à Augsbourg et Venise.

- 3 Au sein de ces familles dont la puissance et l'honorabilité croissent au fil des générations par le jeu combiné des affaires et des alliances, se développe le désir de s'écrire et de se peindre : à côté des sévères livres de comptes, des récits biographiques qui témoignent d'une réussite individuelle, de l'excellence d'une généalogie, de leur temps³, des portraits dans lesquels le vêtement et les étoffes jouent un rôle essentiel⁴. On connaît, chiffre considérable, 130 portraits de Matthäus, tous réalisés dans la décennie 1520⁵. On lui doit un *Traité pratique de comptabilité* inspiré de son séjour vénitien où il exerçait comme comptable en chef dans la société Fugger, un *Livre de prières* commandé au peintre ausbourgeois Narziss Renner qui signe également les portraits du *Livre des costumes*, un projet autobiographique intitulé *Le Cours du monde* qu'il abandonne une fois marié. Le *Livre des costumes*, qui convoque en permanence cette autobiographie délaissée dont il constituait peut-être une sorte d'annexe illustrée, demeure ainsi le récit personnel de sa vie, présentée comme une série commentée des costumes qu'il a portés. Sans surprise pour un homme fier de sa réussite et de son statut, la plupart des portraits l'immortalisent dans la force de l'âge, entre sa vingtième et sa quarantième année.
- 4 « C'est le point de départ », écrit Matthäus au-dessous du portrait qu'il fit réaliser pour son vingt-troisième anniversaire et qui ouvre le livre⁶. Dans cette image inaugurale il apparaît en buste, les avant-bras noyés dans des flots d'étoffe fermement posés au bord du cadre dont ils semblent vouloir repousser les contours, les mains semblant agripper le bord de l'image. Effet saisissant qui fait défaut à la copie parisienne du livre : dans le manuscrit original, les textes qui accompagnent l'image sont tous inscrits dans un cartouche en trompe-l'œil. C'est donc un cartouche, plus exactement un rouleau de parchemin qui occupe le tiers inférieur de l'image et contient le début de son livre, que Matthäus tient de ses deux mains et présente au lecteur⁷. Sur fond de ciel ennuagé, le visage de trois-quart et le regard lointain, la carrure ample, il semble se tenir à un balcon d'où il contemple le

monde, présent ou futur, devant lequel il déroule le livre de sa vie comme l'on expose une tenture aux fenêtres lors d'un événement public. Mais devrait-on s'étonner que la matérialité de l'écrit, dans cette image première, évoque celle d'un textile, puisque la vie qui nous est contée se déploie dans une ville tisserande et marchande où affluent les plus belles étoffes dont se parent les élites urbaines ?

- 5 Matthäus incarne ces pratiques que son activité lui a rendu familières. Jouissant du pouvoir de l'habit qui fait l'homme, il pose dans des tenues choisies, seul la plupart du temps, épinglé dans un paysage, chevauchant à bride abattue pour ses affaires, saisi au détour d'une rue, campé dans un décor d'architecture urbaine ou une demeure privée. À chaque page sa silhouette, invariablement la même et cependant une autre par la variation des ports et des façons, se dessine comme une gravure de mode avant la lettre. Dès les premières lignes de son livre, Matthäus affirme son intérêt pour les vêtements, leur allure, leur coupe, les habits que l'on porte tous les jours. Ce goût pour l'observation de ses semblables, qu'il partage inlassablement avec les personnes âgées de son entourage, l'a amené à réaliser lui-même des esquisses de ses vêtements, conservées et reproduites, « pour voir, lorsque seraient passés cinq ou dix ans ou plus, ce qu'il en ressortirait. » L'attention chiffonnière répond à l'exigence marchande d'enregistrer et de dater ses actes, comme elle se place sous l'autorité des aînés, dans l'épaisseur du temps, pour faire d'une expérience individuelle un exemple digne d'être transmis à la postérité.

Matthäus Schwarz à l'âge de 7 ans et 2 mois, travaillant auprès de Jakob Fugger



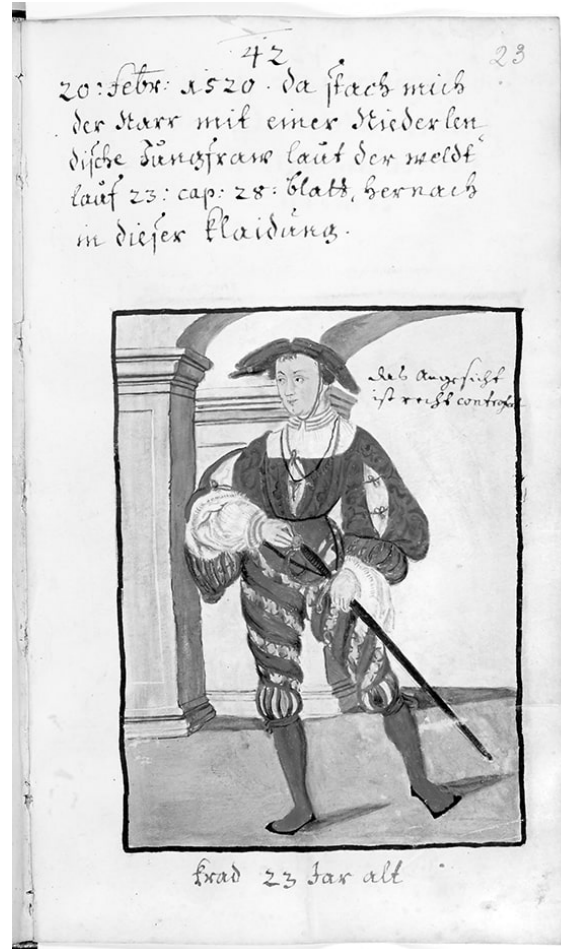
Source : Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 19 ans 8 mois et 3 jours, travaillant auprès de Jakob Fugger



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 23 ans



Source : Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 32 ans



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Le bel âge et le tourbillon des modes

- 6 Occupant à vingt-trois ans un poste central dans l'une des plus grandes sociétés commerciales européennes de son temps, Matthäus regarde l'avenir avec une belle assurance, parfaitement à l'aise dans le milieu raffiné où il vit, comme dans ses vêtements. Ceux-ci font la part belle à la chemise, dont la blancheur d'écume inonde tant de portraits contemporains. Ce premier élément de l'habillement que les siècles précédents avaient relégué à l'invisibilité, sans doute en raison de sa proximité immédiate avec le corps, se développe ici à son aise :

manches volumineuses, étoffe finement plissée, poignets et cols soulignés de fins galons dorés, la chemise est devenue un élément essentiel au vestiaire masculin que l'encolure dégagée du pourpoint, comme les ouvertures savantes de ses manches, laissent paraître de manière ostensible.

7 Matthäus consacre une image au souvenir d'« une chemise à l'ancienne mode franconienne avec des parements dorés au col et aux manches⁸ », pièce chérie – et choix *vintage* avant la lettre – associée à une tenue à la taille particulièrement ajustée, qu'il a portée tout l'été 1520 : « tout le temps dans cette tenue ». Pour ses chemises, Matthäus est prêt à tomber le pourpoint. Au mois de juin 1524, il s'est fait représenter trois fois, trois tenues réalisées pour une fête, si l'on en juge par les couronnes de feuillage qui ceignent son front⁹. L'un des éléments constitutifs est la chemise, dont Matthäus nous présente trois variantes. On devine dans chacune d'entre elles une étoffe de qualité, peut-être issue des métiers à tisser d'Augsbourg, dont la surface est entièrement ridée de plis minuscules. La coupe ample est identique d'une figure à l'autre, l'une porte le même type que celui représenté en tête du livre, une autre arbore de larges bandes d'un jaune intense qui forment quatre cercles du poignet au haut du bras, le col pareillement enserré dans un lacs de passementerie qui descend sur la poitrine. La dernière est un type inhabituel au *Livre des costumes*, avec ses manches qui, non resserrées aux poignets, flottent librement, une encolure qui dégage le cou et le haut des épaules, décolleté que Dürer avait souvent choisi dans ses auto-portraits, par exemple dans celui du musée du Prado à Madrid.

8 Et voici les jambes, parées de « trois sortes de peaux de Prusse pour les bas et hauts-de-chausses ». La valorisation des jambes, conséquence de l'adoption de vêtements courts par la jeunesse européenne du ^{xiv}^e siècle, est sans doute la transformation la plus profonde, et durable, du vestiaire occidental masculin¹⁰. Matthäus consacre une image qui le représente à l'âge de vingt ans, lors d'une sortie entre amis, pour dire sa fierté de porter « seulement les chausses », dont il indique en marge qu'elles étaient de « couleur ocre¹¹ ». Rien sur le somptueux manteau noir qui les accompagne : il s'agit de souligner le soin apporté à cette pièce emblématique du vêtement masculin, et un choix audacieux, inhabituel dans son livre. Les pourpoints auxquels sont rattachées les

chausses n'excédant pas la taille, les hommes adoptent un élément destiné à couvrir les hanches, justement nommé haut-de-chausse, promis comme la chemise à un grand avenir. Dans l'Allemagne renaissante marquée durablement par la figure du Lansquenet, mercenaire courant l'Europe en vêtements lacérés de toutes parts, taillades, crevés, rubans et pans flottants façonnent des silhouettes labiles et mouvantes où inscrire son humeur du moment et ses couleurs¹². C'est le haut-de-chausses qui transforme le jeune Matthäus, et il s'en est donné à cœur joie comme dans ces trois exemples de cuir teint diversement découpés, courts ou descendant au genou, dont on retrouve des variantes ébouriffantes à chaque page de son livre. S'il donne en entier le costume qu'il portait dans le premier portrait du livre¹³, n'est-ce pas pour montrer ses jambes gainées de rouge à ses couleurs, et son haut-de-chausses fait de bandes de couleurs alternées, tenue attachée au souvenir galant d'une « *pucelle des Pays-Bas* » dont il était alors entiché ?

- 9 Chemise, chausses et haut-de-chausse sont indissociables du pourpoint, ce vêtement d'origine militaire devenu le modèle des élégances masculines au ^{xiv}^e siècle, et qui enserre désormais le buste à la manière d'un corset, ses larges manches savamment découpées permettant d'admirer la finesse de la chemise. Premier vêtement de dessus, cette pièce est indispensable au maintien et à la valorisation d'une taille fine et haute que Matthäus, comme ses contemporains, s'est employé à illustrer durant sa jeunesse. La tenue de l'été 1520, qu'il ne dit ne pas avoir quitté de toute la saison, présente une taille extrêmement marquée qui faisait sans doute sa fierté puisqu'il nous en livre la dimension dans la légende : « *Ma taille faisait une aune* », soit environ soixante centimètres actuels, une vraie taille mannequin ! L'exercice de l'escrime et du tir à l'arc lui donne l'occasion de se présenter avantageusement en pourpoint, mais aussi les fêtes entre amis et les aventures galantes. À l'âge de vingt-six ans il est fier de poser dans une tenue entièrement blanche dont « le pourpoint de futaine avait 4 800 crevés¹⁴ ». Et des quatre costumes qu'il fait réaliser pour son trente-troisième anniversaire, seuls sont représentées deux tenues noires qui le montrent en pourpoint et haut-de-chausses, ces derniers travaillés de découpures en forme de feuillages s'ouvrant sur une étoffe de couleur contrastée, dont l'effet est particulièrement spectaculaire¹⁵.

- 10 L'habit court et ajusté valorisant le corps masculin, l'allure militaire et la jeunesse, occupe une place privilégiée dans le vestiaire de Matthäus. Il se complète, pour un homme de sa condition, d'un ample vêtement de dessus qu'on appellera manteau pour plus de commodité, mais que l'allemand nomme *Rock*¹⁶. Durant sa jeunesse, Matthäus le porte largement ouvert et n'excédant pas le genou pour ne rien dissimuler de la finesse de la jambe et de la tenue chamarrée portée en dessous. Accentuant considérablement la carrure par son grand col versé sur les épaules et ses vastes manches aussi longues que le vêtement lui-même, c'est une pièce de choix fortement attachée au statut du porteur, on y reviendra. Dans ses portraits, Matthäus est fier d'en décliner les matériaux, de poser pour faire admirer l'ampleur et les découpes multiples des manches¹⁷, qui font de ces manteaux un extraordinaire faire valoir aux tenues courtes davantage prétexte aux jeux de mode. Du portrait qu'il commande pour son trente-deuxième anniversaire où il pose fièrement de trois-quart, il n'évoque que le pourpoint et surtout les chausses de la même couleur orangé, sans un mot pour l'ample manteau mauve entièrement doublé de fourrure brune qui forme un écrin spectaculaire à ce sobre et vertical ensemble, et qu'il étale ostensiblement autour de ses épaules, comme si de rien n'était¹⁸.
- 11 Matthäus en pince plus sérieusement pour la cape, qui lui rappelle ses voyages en Italie. C'est en effet en 1516, alors qu'il est à Milan puis à Venise, qu'il arbore pour la première fois une « cape à l'espagnole », drapée sur ses épaules par-dessus un vêtement s'arrêtant au genou à plis amples et réguliers, « sayon » qu'il donne pour lombard¹⁹. Matthäus adopte avec enthousiasme les manières italiennes, et l'image suivante le montre à Venise « à la gentilhomme », enveloppé dans une ample robe noire. Huit ans plus tard, la cape rapportée de Venise reprend du service avec les modes espagnoles qui triomphent à Augsbourg à l'imitation de la cour impériale de Charles Quint. Elle est surtout la complice des aventures galantes : en 1527 Matthäus se fait représenter tout de noir vêtu, pourpoint et sayon, « le tout dans une cape à l'espagnole²⁰ » qui décide du tour final de la tenue. Deux ans plus tard, arpétant les rues à la fin d'une aventure amoureuse, c'est pareillement enveloppé d'une courte cape qu'il se fait représenter de dos, pour nous permettre d'apprécier les bordures de

passementeries de soie « qui coûtèrent à elles seules autant que la façon de la cape²¹. »

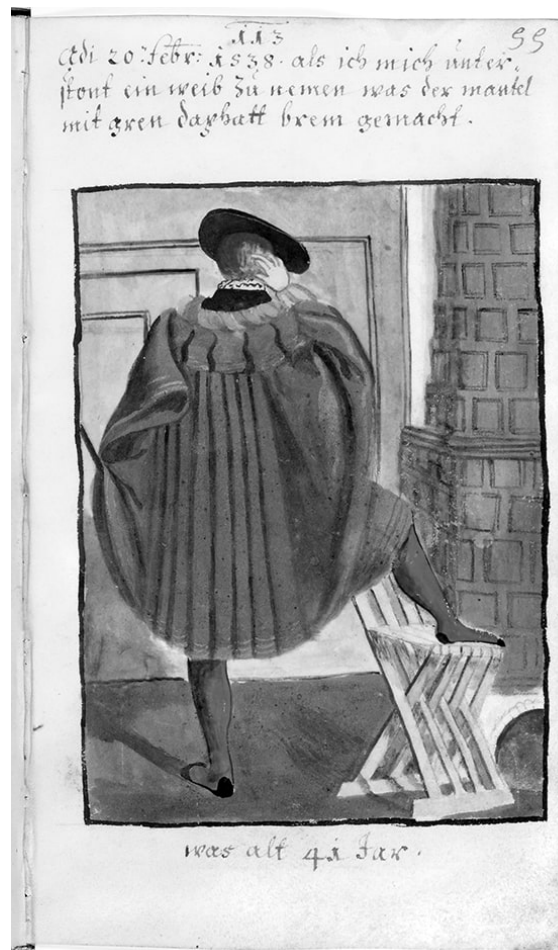
- 12 Les façons étrangères inspirent encore à Matthäus la plupart de ses couvre-chefs, pièces essentielles qui donnent la touche finale, souvent audacieuse, à une tenue. Voici le triomphe de la barette, de Gênes ou de Valence, rehaussée de velours ou d'une coûteuse plume d'autruche, portée « à la mode de Berne », fourrée de martre ou de menu-vair, plus tard concurrencée par le grand béret plat hollandais qu'il porte souvent par-dessus un fin bonnet de résille d'or. C'est en 1522 qu'il étrenne cet étroit bonnet qui enserre la tête, entièrement brodé de fils d'or. Deux ans plus tard, il attire l'attention sur « un bonnet mou à agrafes d'or » qui aurait appartenu au duc de Milan... ou de Bari il ne sait plus trop, mais qui le ramène encore à ses années italiennes.

Matthäus Schwarz à l'âge de 32 ans



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 42 ans



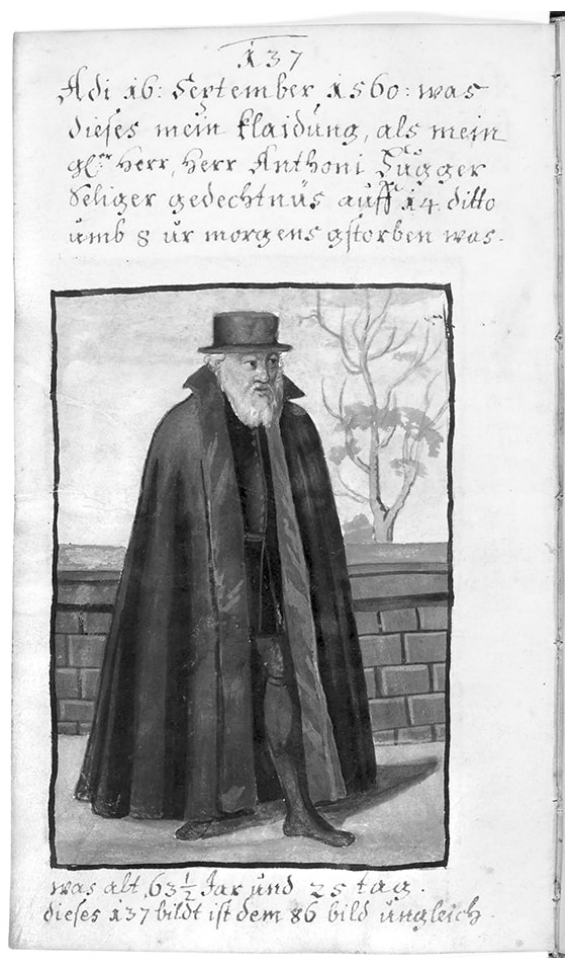
Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 56 ans et 4 mois



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Matthäus Schwarz à l'âge de 63 ans, 6 mois et 25 jours



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

Seuils et scènes primitives

- 13 Fou de fringues, Matthäus n'oublie pas qui il est et d'où il vient. Le premier vêtement est celui du ventre de la mère, dans un portrait des parents qui figure en tête du livre avec leurs armoiries. Deux ans et deux images plus loin Matthäus est – déjà – enveloppé d'un linceul : il échappe de justesse à une mort subite. À cinq ans il note qu'il « commence à avoir souvenance, mais comme en rêve²² ». Il apprend à lire et écrire au moment où il perd sa mère, et il est vêtu de noir. Les vêtements de l'enfance sont ceux du père, qui vêt de la même manière ses nombreux fils – treize sont en vie à sa mort en 1519. Matthäus est un écolier turbulent qui fait peu de cas de ses habits

jusqu'à ses quarante ans, où une image le montre piétinant ses cahiers, rêvant de pays lointains et particulièrement attaché à un curieux vêtement fermé sur l'épaule : premier goût pour l'exotisme ? Cette année où il commence à travailler pour son père, il endosse avec plaisir le manteau court à plis ronds et à larges manches qui le fait entrer dans le monde des adultes, et l'année suivante dans celui des marchands sillonnant les routes : le manteau prend toute sa place comme vêtement d'extérieur et de voyage qui l'accompagne dans les missions que lui confie son père et bientôt Jacob Fugger. Lors de son entretien d'embauche en 1517, face à son employeur sévèrement vêtu de noir, Matthäus a passé un ample manteau dont la teinte brune et sourde atténue la blancheur éclatante de la tenue courte et ajustée qu'il porte en dessous²³. L'année suivante, invité à un bal donné par l'empereur Maximilien, on retrouve le même manteau « à parements de satin » sur une tenue uniformément bleue.

- 14 On l'aura compris : le manteau, indice de respectabilité qui gagne en importance et en visibilité au fil du temps, est d'abord lié aux années d'apprentissage et à l'exercice d'une profession parfois périlleuse. Deux portraits, les plus abondamment commentés, concernent un manteau réversible qui a sauvé la mise et peut-être la vie de Matthäus pendant la Guerre des paysans en 1525²⁴. Face rouge, le vêtement présente une manche bleue portant les initiales de Matthäus marquées du « F » des Fugger, véritable *logo* et proie facile pour les insurgés. Mais face verte, la manche est ornée d'un damier rouge et blanc, couleurs de Matthäus certes mais qui rappelle innocemment le blanc de la chemise et le rouge de l'autre face. Lingots et pièces d'or voyageaient ainsi discrètement pour la plus grande tranquillité de Matthäus. « Dans les villages, il est vrai, cela nous revenait cher en vin, cependant nous nous faisions de bons amis là où d'autres restaient pris au piège. » Anecdote savoureusement rapportée, qui souligne au passage le grand pouvoir des apparences et la duplicité du manteau, pour le coup véritable cape d'invisibilité !
- 15 Recouvrant les tenues chamarrées de la jeunesse, le manteau doit plus que tout vêtement peut-être se conformer à une pesante législation qui entend marquer les différences de conditions dans l'habit²⁵. La liste est longue des étoffes et ornements interdits aux bourgeois, et Matthäus a dû avoir fort à faire pour se distinguer tout en échappant à l'amende. Les quatre tenues de deuil réalisées pour la mort de

son père qui employèrent d'importants métrages d'étoffe ? « Rien en soie », se hâte-t-il de préciser. Le « bonnet mou à agrafes d'or » porté en 1524 ? Un cadeau du duc de Milan (ou de Bari). La même année, « la barette d'écarlate extrafine de Valence en Espagne coûtant 8 florins » ornée de fils d'or, de boutons d'or et d'une pierre noire sertie d'or ? Cadeau d'un ami travaillant à Anvers, pour une tenue de noces. Le somptueux costume porté aux noces d'Anton Fugger en 1527 ? « Tout fut offert fors la barette ». Et la soie mentionnée n'est employée que pour des franges placées en bordure du manteau, velours, satin et taffetas étant réservés aux bordures. Ces *parements* de couleur généralement noire sont les seuls ornements des manteaux de drap de laine de la jeunesse. Le « pourpoint de satin dont le motif à carreaux semblait sous le soleil être de perles et d'or » ? Une belle imitation dont il n'est pas peu fier. Pour ses trente-huit ans, Matthäus se fait confectionner deux tenues dont l'élément le plus remarquable est cette fois le manteau, ample, gansé de soie et abondamment fourré d'un pelage brun et dense qu'il portera fréquemment à partir de cette date, et que l'on peut identifier à de la martre, fourrure précieuse dont le dos, plus sombre et fourni, était réservé exclusivement aux patriciens²⁶.

- 16 Cet anniversaire marque un seuil important pour Matthäus : la fin de la jeunesse. D'une manière générale on est jeune jusqu'au mariage, et c'est à l'âge de quarante et un ans que Matthäus se décide à prendre femme. Pour l'occasion il commande un surprenant portrait²⁷, qui le représente dans un intérieur au coin du poêle, dans une pose un brin théâtrale et de dos : tourne-t-il définitivement le dos à sa vie de garçon ? L'attitude en tout cas permet de mettre en valeur l'ampleur d'un manteau sombre à parements verts, à plis profonds, qui ressemble plutôt à une cape enveloppante d'où dépassent encore deux jambes gainées de rouge. Les trois vêtements qui suivent sont réalisés pour la cérémonie des fiançailles et du mariage, et elles se distinguent encore par un riche et lourd manteau, tenue totalement sombre dans les deux premiers portraits, puis blanche dans le troisième. À partir de cette date, les pourpoints et hauts-de-chausses sont généralement uniformément blancs ou noirs, seul le manteau apporte une note de couleur et surtout d'opulence qui clame la position confortable de Matthäus – qui ne juge pas utile de présenter son épouse.

- 17 Son 44^e anniversaire est une autre étape importante : celle de l'anoblissement. Aussitôt il se fait représenter avec un manteau doublé de martre, de dos de martre comme les patriciens auxquels il appartient désormais, l'épée au côté, à ses pieds les armoiries familiales et le heaume signalant son récent anoblissement²⁸. Mais c'est l'hiver, Matthäus est chaudement vêtu de noir sur fond de paysage enneigé. C'est le dernier portrait d'anniversaire du *Livre des costumes*.
- 18 Matthäus écarte d'emblée les costumes publics et de carnaval, mais sa portée autobiographique porte indéniablement la marque de son appartenance à un groupe social. Ainsi Matthäus se fait-il représenter lors du Carnaval de 1504, alors qu'il servait de page au bouffon de l'empereur Maximilien, dans un costume rayé détesté, tant les trois semaines passées auprès de ce personnage ont fait de lui un bon à rien comme il l'avoue lui-même, et qui dans l'image tire la langue à son maître²⁹ ! Dix ans plus tard, stagiaire de l'homme d'affaires Ambrosio Visconti, il est contraint d'arborer à la demande de celui-ci les couleurs françaises du vainqueur de Marignan³⁰. Gageons qu'il eut plus d'enthousiasme à porter les couleurs des Habsbourg ou les vêtements de la maison Fugger lors des événements publics auxquels il figurait. À l'approche de la cinquantaine, il participe à la défense de la ville qui a pris partie contre Charles Quint, et il consacre trois portraits à son rôle de capitaine des pompiers ou chef de troupe, qui le montre en armure complète.

L'empreinte du temps

Matthäus Schwarz à l'âge de 44 ans



Source : *Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600*, recueil de 71 feuillets commencé le 20 février 1520 et continué jusqu'au 15 septembre 1560. Dessins et texte explicatif de Schwarz lui-même. BnF, Département des manuscrits.

- 19 Ouvert sur un portrait d'anniversaire, le *Livre des costumes* s'est-il construit autour de ce genre très couru, garant de la sincérité de la démarche de Matthäus qui tient souvent à préciser que le portrait est « fidèle » ? Ulinka Rublack ne le pense pas, les vingt-huit premiers portraits ayant été commandés en même temps à Narziss Renner – les feuilles quant à elles, auraient été réunies en volume vers 1561. Longtemps le temps ne laisse aucune trace sur Matthäus, qui conserve la même physionomie et la même sveltesse jusqu'à son mariage, même si, note-t-il lors des noces d'un ami en 1525, « c'est en ce temps que je commençai à devenir gros et replet³¹ ». Et c'est l'année suivante qu'il fait réaliser de lui-même ce nu extraordinaire, le premier sans doute de l'histoire occidentale qui ne soit pas le Christ

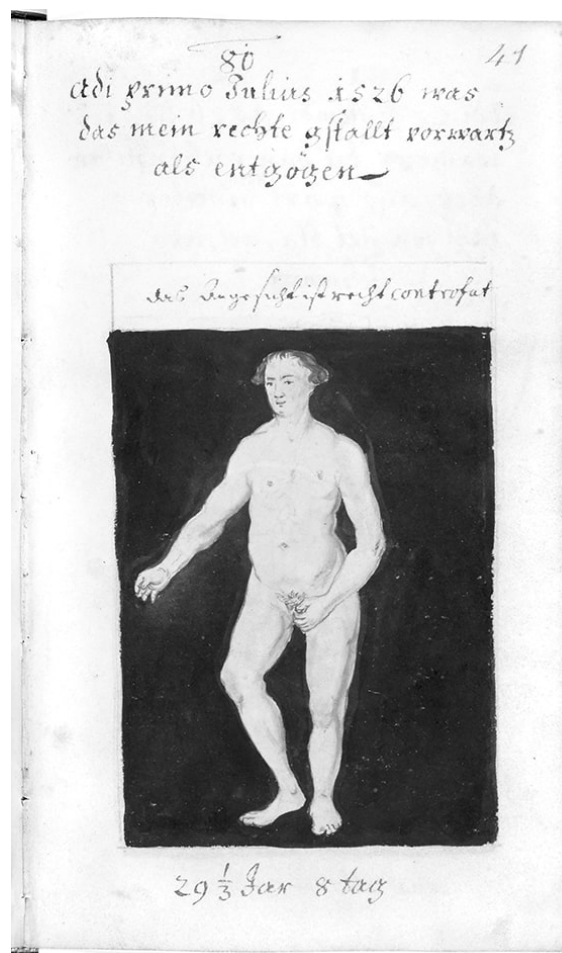
ou un saint, conçu comme un diptyque qui le représente de dos et de face, sans complaisance, sur un fond noir et uni³². Si le vêtement fait l'homme, ce dernier n'en ressent pas moins, à l'approche de la trentaine où la plupart de ses amis se sont mariés, les premières atteintes de l'âge.

- 20 Dix ans plus tard, l'adieu à la jeunesse est définitivement consommé dans un portrait fidèle où Matthäus pose d'un air las, le cheveu rare et la main levée vers le paysage lointain qui s'étend derrière lui³³. Si l'ouverture du manteau court révèle encore le port d'un pourpoint écarlate, tout le reste est noir sauf la chemise. Ce portrait est de la main d'un autre peintre, Narziss Renner étant mort durant l'épidémie de peste qui sévit à Augsbourg un an plus tôt. Et jusqu'à son mariage trois ans plus tard où il se fait représenter de dos, aucun portrait n'est réalisé : Matthäus avait-il des doutes sur la poursuite de son projet ? Les façons vestimentaires l'occupent toujours, et il adopte les hauts-de-chausses à crevés bouffant au-dessus du genou, mais sa silhouette s'est alourdie, le pourpoint est couvert d'un manteau qu'il ne quittera plus guère, les couleurs se sont éteintes et c'est désormais en noir et en blanc qu'il apparaît le plus souvent.
- 21 Moins nombreuses désormais, les images s'attardent bientôt sur l'attaque cérébrale (« la force divine ») qui le frappa en décembre 1547, à près de cinquante-deux ans. Les dernières images du livre abordent ainsi les rives de la vieillesse, et pour la première fois Matthäus se fait représenter avec trois de ses fils, dont il indique les prénoms, qui l'ont assisté durant les longues semaines où il a dû garder le lit³⁴. Il se fait donc représenter dans l'intimité de sa chambre, debout à une longue table de travail placée le long du lit où, chaudement vêtu d'un long manteau et de bottes fourrées, il continue de veiller, le bras en écharpe, à la conduite de ses affaires. C'est désormais un vieil homme qui se déplace à l'aide d'une canne et ne s'aventure en ville qu'à l'aide d'une chaise à porteurs roulante, et rarement seul. Il entreprend cependant un long voyage pour se rendre à la station thermale de Baden-Baden, et en 1553 il célèbre sa guérison complète par un portrait qui le campe dans le jardin verdoyant de sa maison, rose au poing et couronne de fleurs en tête, manteau noir taillé dans un précieux camelot, ouvert sur un pourpoint de même couleur porté avec chausses et haut-de-chausses d'un blanc éclatant, qu'il portait

déjà pour la venue de Charles Quint à la Diète d'Augsbourg trois ans plus tôt³⁵.

- 22 À cette image bucolique et quasi primesautière succède, sept ans plus tard, une autre plus sombre qui le représente à l'enterrement de son maître Anton Fugger, dans le long vêtement noir offert par la société à ses insignes employés. Au lieu de la nature riante de la santé retrouvée, un épais mur gris derrière lequel s'élève un arbre au rare feuillage. En marge de l'image Matthäus note sobrement : « Quelle différence entre cette 137^e image et l'image 86 ». Ici s'achève le *Livre des costumes* de Matthäus Schwarz, qui devait survivre quatorze ans à son maître dont la perte l'affecta irrémédiablement. Philippe Braunstein l'imagine « dans sa retraite, confrontant ses portraits successifs avec l'ultime image, qui le fige au seuil de l'hiver. »

Matthäus Schwarz à l'âge de 29 1/3 ans et 8 jours



Source : Dessins des costumes portés par Matthäus Schwarz d'Augsbourg, 1501-1600. BnF, Département des manuscrits.

NOTES

1 *Le Livre des costumes de Matthäus Schwarz*, p. 5, in *Un banquier mis à nu. Autobiographie de Matthäus Schwarz bourgeois d'Augsbourg*, présenté par Philippe Braunstein, Paris, Découvertes Gallimard albums, 1992, 144 p. L'original se trouve aujourd'hui au musée de Brunswick, publié par August Fink en 1963. Le manuscrit reproduit par Gallimard est une copie de 1704 conservée à la Bibliothèque nationale de France. 90 images ont été choisies sur les 137 que contient le livre, les textes de Matthäus Schwarz ont été traduits par Antoine Guémy, et Philippe Braunstein, en les resituant dans leur contexte, leur redonne couleur et vie. Ma réflexion (ma rêverie) doit tout à cette belle présentation. J'ai consulté également Valentin Groebner, « Inside Out: Clothes, Dissimulation, and the Arts of Accounting in the Autobiography of Matthäus Schwarz, 1496-1574 », *Representations*, n° 66, 1999, et Ulinka Rublack, *Dressing Up. Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford University Press, 2010, 354 p., notamment ch. 2, « Looking at the Self. Matthäus Schwarz of Augsburg », p. 33-79. Pour une étude plus récente du livre de Matthäus et de son fils voir Ulinka Rublack et Maria Hayward (eds), *The first book of fashion : The book of clothes of Mattheus & Veitkonrad Schwarz of Augsburg*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2015, 410 p.

2 Étoffes à chaîne de lin et trame de coton, ce dernier alors importé d'Égypte ou de Syrie par Gênes, Milan, ou encore Venise, où les entreprises augsbourgeoises sont bien implantées et en détiennent le quasi-monopole.

3 Sur ce vaste mouvement de littérature généalogique qui apparaît à la fin du Moyen Âge, en Toscane comme en Allemagne du Sud, voir Christina Klapisch-Zuber, *La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, éditions de l'EHESS, 1990.

4 C'est précisément d'Augsbourg et de Nuremberg que proviennent la plupart des portraits conservés de la Renaissance allemande. Ceux d'Holbein l'ancien, ami de la famille Schwarz à qui le père de Matthäus commande un portrait de famille en 1508 ; ceux d'Hans Burgkmair, peintre et graveur qui est à Augsbourg ce que Dürer est à Nuremberg ; ceux de Christoph Amberger, portraitiste des notables augsbourgeois dont les Fugger, qui représenta Matthäus en 1542, au sommet de sa réussite sociale –

il a été anobli un an plus tôt (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. No. 4 (1935,1).

5 Valentin Groebner, p. 102. Un portrait de Matthäus peint par Hans Maler en 1526 se trouve aujourd'hui au Louvre, tout près de l'autoportrait de Dürer de 1493 dit « au chardon ».

6 *Livre des costumes*, p. 2v.

7 Page reproduite dans Ulinka Rublack, *Dressing Up*, op. cit., p. 41.

8 *Livre des costumes*, p. 23r.

9 *Livre des costumes*, p. 36r. Que sont les curieux « accessoires » qu'il porte au mollet ? Une sorte de clou pour une tenue, un sablier pour une autre, *horloge de sable* qu'il mentionne dans son commentaire, mais le sens et l'usage de ces objets sont aujourd'hui perdus.

10 Odile Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1997.

11 *Livre des costumes*, p. 18r.

12 Sur ces modes *grunge* avant l'heure voir Christine Aribaud, « Les taillades dans le vêtement de la Renaissance : l'art des nobles déchirures », in *Paraître et se vêtir au XVI^e siècle. Actes du XIII^e Colloque du Puy-en-Velay*, Marie Viallon éd., Publications de l'université de Saint-Étienne, 2006, p. 143-158.

13 *Livre des costumes*, p. 23r.

14 *Livre des costumes*, p. 32v.

15 *Livre des costumes*, p. 48v.

16 Par une curieuse évolution du vocabulaire, ce terme désigne aujourd'hui une jupe.

17 *Livre des costumes*, p. 27r. Le bras gauche levé permet d'apprécier l'ampleur des manches présentant plusieurs ouvertures, et la doublure de fourrure brune à longs poils, peut-être de la martre.

18 *Livre des costumes*, p. 46v.

19 *Livre des costumes*, p. 16r.

20 *Livre des costumes*, p. 44r.

21 *Livre des costumes*, p. 47r.

22 *Livre des costumes*, p. 5v.

- 23 *Livre des costumes*, p. 17v.
- 24 *Livre des costumes*, p. 38r et 38v.
- 25 Parmi de nombreuses études, voir pour l'Allemagne Thomas Lüttenberg, « Législation symbolique ou contrainte efficace ? Les lois vestimentaires dans les villes allemandes au ^{xvi}^e siècle », in *Vêtue & Pouvoir ^{xiii}^e-^{xx}^e siècle. Actes du Colloque des 19 et 20 octobre 2001, Centre universitaire d'Albi*, Christine Aribaud et Sylvie Mouysset (eds), Toulouse, FRA MESPA, 2003, p. 137-148. Ville riche et fameuse, et sous l'influence de la Réforme depuis 1534, Augsbourg est un cas exemplaire pour la réglementation vestimentaire.
- 26 *Livre des costumes*, p. 52v. Comme aujourd'hui, la mode est dans les détails !
- 27 *Livre des costumes*, p. 55r.
- 28 *Livre des costumes*, p. 60r.
- 29 *Livre des costumes*, p. 6r.
- 30 *Livre des costumes*, p. 15r.
- 31 *Livre des costumes*, p. 37r.
- 32 *Livre des costumes*, p. 40v et 41.
- 33 *Livre des costumes*, p. 54v.
- 34 *Livre des costumes*, p. 64r.
- 35 *Livre des costumes*, p. 67r.

AUTEUR

Odile Blanc

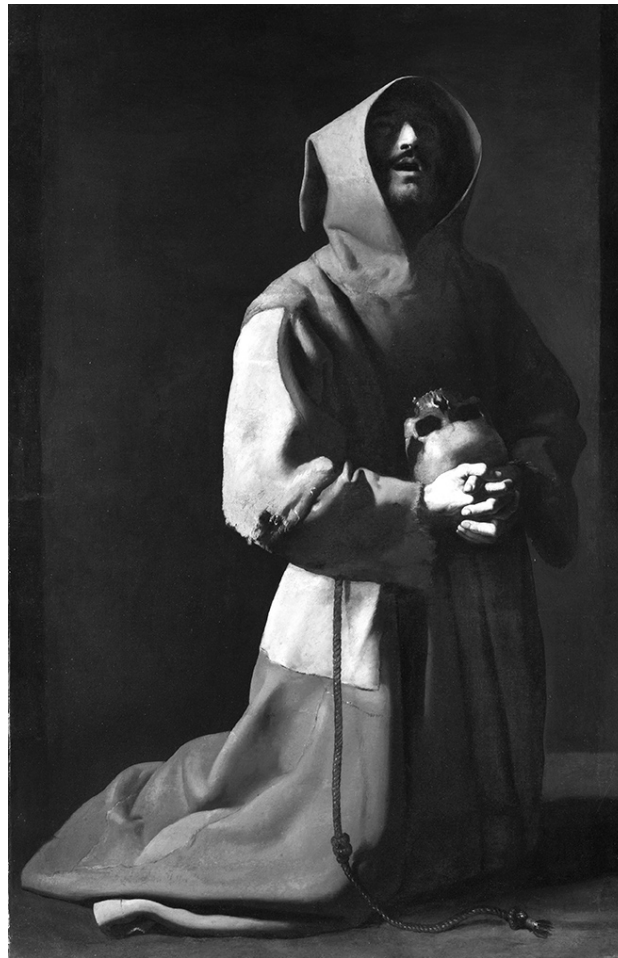
La foi sous le manteau

Les errements vestimentaires d'un franciscain dans la Flandre du ^{xvi}^e siècle

Marjorie Meiss

TEXTE

Saint François en méditation (détail)



Source : *Saint François en méditation*, vers 1639, Francisco de Zurbarán, (1598-1664), huile sur toile. National Gallery.

© National Gallery.

- 1 En ce mois de juin 1560, l'inquisiteur de Flandre Pierre Titelmans exulte. La princesse d'Antoing, dame de Roubaix, va lui remettre un homme suspecté d'hérésie dont elle s'est saisie sur ses terres de Cysoing mais sur lequel elle n'a pas de droit de justice¹. En raison de son statut de religieux, le prisonnier relève en effet de la justice ecclésiastique. Marguerite de Parme, sœur du roi d'Espagne et gouvernante en son nom des Pays-Bas, a confirmé à la princesse sa volonté que l'homme soit transféré dès que possible à l'inquisiteur. Celui-ci se réjouit de la nouvelle. Bien que sujettes du roi catholique, ces terres septentrionales réservent un accueil fervent aux différents courants réformateurs. Les calvinistes y font toujours plus d'adeptes, jusque dans les couvents et monastères, comme ce Claude Bresoul,

un franciscain de Tournai à la vie mouvementée. Son arrestation est donc une excellente nouvelle pour les autorités catholiques. Son châtiment devra être exemplaire pour tenter d'enrayer le mouvement de conversions qui touche la région depuis une quinzaine d'années, et plus encore depuis l'installation du prédicateur Guy de Bray en 1552². Mais l'inquisiteur a une autre raison de se frotter les mains. Son expérience de la répression des hérésies lui a permis de vite comprendre que Claude Bresoul n'est pas de l'étoffe dont on fait les martyrs. « Il ne sera obstiné », écrit-il à la gouvernante, avant d'ajouter : « L'apparence est qu'il sortira quelque bon fruict, car il doibt scavoir beaucoup des secretz. »

- 2 L'intuition de Titelmans est juste. Avant même d'être remis aux mains de l'inquisiteur, Bresoul commence à parler. Les officiers de la princesse d'Antoing recueillent ses premières confessions sur la communauté calviniste locale et ses connexions avec celles d'Anvers, Breda ou Paris³. Entre autres révélations, il confirme l'appartenance à la communauté réformée de trois hommes originaires de Lille et Tournai installés à Anvers, Brice Garin, Gilles Nottet et Jacques Le Noir. Il a même fréquenté ce trio de près puisque, selon ses dires, ce serait Brice Garin qui l'aurait aidé à abandonner son habit de religieux et même convaincu de quitter la prêtrise. S'en suit alors, dans le témoignage de Claude Bresoul, une saisissante description du déshabillage auquel auraient procédé ces hommes. Gilles Nottet et Jacques Le Noir le conduisent chez eux, lui enlèvent son habit gris de cordelier et lui donnent à la place une chemise, un casaquin de drap noir et des chausses noires. L'ancien habit de religion n'est pas jeté au feu ; reteint en noir, il est aussitôt retaillé pour faire à Bresoul un manteau.

Carte de anciens Pays-Bas (détail)



Source : *Description de l'ensemble des Pays-Bas autrement appelés Germanie inférieure*, 1567, Lodovico Guicciardini. Biblioteca Nacional de España.

- 3 Pourquoi prendre soin de transcrire le détail de cet épisode vestimentaire dans le procès-verbal de l'interrogatoire du prisonnier, puis le transmettre à la régente des Pays-Bas ? À l'évidence, parce que la scène a quelque chose de scandaleux pour d'ardents défenseurs du catholicisme. En se défaisant de son habit de franciscain, Claude Bresoul a accepté de rendre notoire l'abandon de son statut religieux. C'est un geste-manifeste, une confession de foi qui répond à l'exhortation qui a été faite à Bresoul de renoncer définitivement à toute « idolatrie » papiste. Le cordelier imite ici d'autres religieux passés à la Réforme, dont le premier d'entre eux, Martin Luther, qui s'était défait de son habit d'augustin en 1524⁴. Pour eux, nul besoin de médiateur entre le Christ et les fidèles ; les ordres religieux et la prêtrise ne sont que des institutions d'origine humaine, sans fondement évangélique, et partant des abus de l'Église de Rome. Le renon-

cement à l'habit religieux vaut ici dénonciation de l'ecclésiologie catholique.

- 4 Qui plus est, l'habit de cordelier n'a pas simplement été abandonné par Bresoul, il a été désacralisé par sa transformation – il faudrait peut-être écrire sa « conversion » – en manteau de simple quidam. Nicole Pellegrin a bien montré l'extrême importance du vêtement dans l'opération de distinction et de sanctification du corps du religieux qu'il identifie, protège et mortifie tout à la fois⁵. Il est vrai que les ordres religieux ne laissent rien au hasard concernant les habits que doivent revêtir leurs membres. Le vestiaire est habituellement décrit avec minutie dans la règle qui ordonne la vie de la communauté : nombre de pièces, forme, matière, couleur, variations éventuelles en fonction des circonstances, tout y est prévu, ordonné ; chaque pièce en vient même à signifier une vertu spécifique⁶. Le rapport des religieux aux objets matériels est en effet bien loin de se résumer à un rejet des biens terrestres : les objets médiatisent leur relation au divin, selon les règles propres à chaque ordre, et l'on peut parler, avec Gil Bartholeyns, d'une « positivité spirituelle de la matérialité » dans la vie monastique⁷.
- 5 Reteint en noir, l'habit gris de Bresoul a aussi perdu sa non-couleur si caractéristique de l'impératif vestimentaire franciscain. Alors que les deux règles de l'ordre, datées de 1221 et 1223, détaillent avec précision les pièces du vestiaire des cordeliers (une tunique à capuche, une ceinture de corde, des braies, un chaperon court et des chaussures) et soulignent qu'elles doivent être taillées dans des tissus vils, voire rapiécés, elles ne disent mot de leur couleur⁸. Saint François se contente d'exhorter les frères à ne pas imiter les hommes habillés de vêtements colorés. Comme l'écrit Véronique Rouchon Mouilleron, « la règle [franciscaine] veut ainsi revêtir les frères non d'une couleur, mais d'une vertu : il s'agit d'arborer la couleur du vil. [...] Le fondateur ne détermine pas un uniforme pour son ordre, et il laisse ouvert le choix des nuances de la pénitence et des tonalités de la pauvreté. » Des compléments apportés à la règle dans la seconde moitié du XIII^e siècle introduisirent l'idée d'une couleur se définissant par la négative, ni tout à fait blanche, ni tout à fait noire. Au début du XIV^e siècle, Angelo Clareno avança quant à lui l'idée d'une couleur pâle, proche de la cendre, en écho textile à la mortification du Christ. L'instabilité chromatique du vestiaire franciscain tendit toutefois à

être réduite, dans l'œil des fidèles de la fin du Moyen Âge et du ^{xvi}^e siècle, à un « gris » dont témoigne le qualificatif apposé à l'habit de Bresoul dans le procès-verbal⁹. En passant l'habit de l'ancien cordelier dans un bain de teinture noire, Gilles Nottet et Jacques Le Noir ont certes voulu rendre l'étoffe plus adaptée à sa nouvelle fonction de manteau. Mais ils ont aussi sciemment effacé toute l'épaisseur spirituelle de sa non-couleur.

- 6 Retaillé, reteint, l'ancien habit religieux devenu manteau rend tangible la conversion spirituelle de Claude Bresoul. Le procès-verbal de son interrogatoire révèle en creux l'indignation des catholiques devant son geste, mais il tait les sentiments qui traversèrent l'ancien frère au moment de son déshabillage. Dans cette maison anversoise, alors qu'il abandonnait l'habit qui était le sien depuis près de trente ans, a-t-il revu les images de sa vêtue ? A-t-il revécu ce moment où, pour la première fois, ses frères en Dieu l'avaient aidé à enfiler l'habit de son ordre et à en ceindre la corde autour de sa taille ? La prise d'habit est la marque solennelle et ô combien matérielle de l'entrée en religion puisqu'elle amène le postulant à se dépouiller de toute trace de la vie mondaine pour renaître comme homme vouant sa vie à Dieu. Ce que Bresoul a vécu à Anvers est au sens fort une « déprise d'habit », un retour au monde qui ne signifie pas pour autant une séparation d'avec Dieu puisqu'il évoque dans l'un de ses interrogatoires l'angoisse qui l'aurait saisi de ne pas pouvoir faire son salut *en portant cet habit de cordelier*¹⁰. Par ailleurs, dans la spiritualité franciscaine qui était la sienne, un acte fort de renoncement à un habit ne pouvait manquer de faire écho à un épisode-clé de la vie du fondateur de l'ordre. C'est en effet par un acte spectaculaire de dénudation totale pour rendre ses vêtements à son père que le jeune François avait signifié au monde qu'il renonçait aux richesses familiales pour mener une vie de pauvreté au service de Dieu¹¹. Échos de sa vie passée et imaginaire franciscain ne peuvent manquer d'avoir agité l'esprit de Bresoul au moment de sa déprise d'habit, pour donner à cet instant une densité tant émotionnelle que spirituelle.
- 7 Le plus probable, toutefois, est que l'ancien cordelier ait vécu cet épisode comme une véritable libération. Les explications qu'il donne de son apostasie et de sa traduction vestimentaire évoluent en effet au fil de ses six interrogatoires, mais une constante se dégage à la lecture de ses dépositions : s'il rejette la responsabilité d'avoir aban-

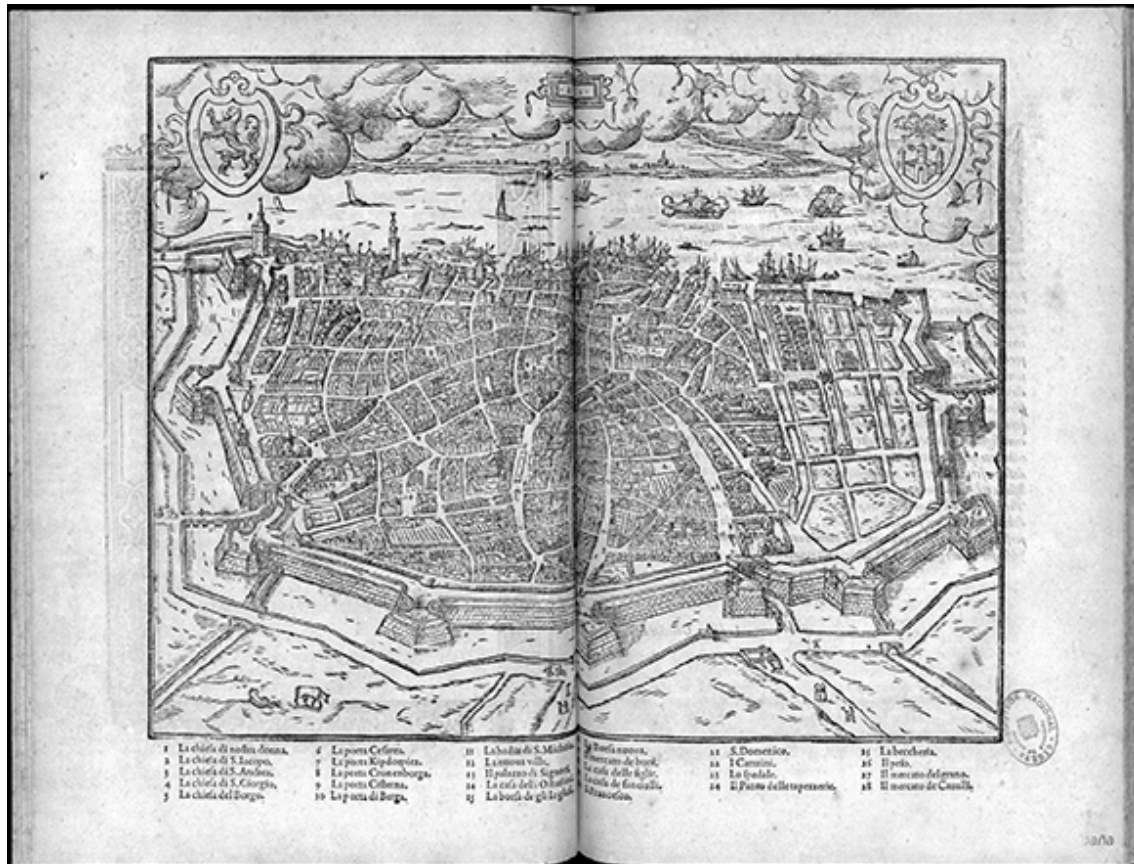
donné la prêtrise sur les camarades réformés qui l'auraient « infecté d'hérésie », il assume celle d'avoir voulu de longue date abandonner son habit de religieux pour demeurer simple prêtre séculier. En lisant le récit qu'il fait de sa vie, on devine que Bresoul a entretenu un rapport compliqué à l'habit, marque de sa condition de frère franciscain, tout au long de sa vie religieuse¹². Il affirme ainsi que la longue inimitié qui l'a opposé à Thomas Hazard, l'un de ses frères en religion du couvent de Tournai, serait née d'une affaire « d'accoutrement de religion¹³ ». Cette relation conflictuelle et le malaise qu'elle suscita (ou révéla ?) chez lui semblent avoir été l'élément déclencheur de sa rupture progressive avec l'ordre des frères mineurs. Dès le début des années 1540, il saisit toutes les occasions de s'éloigner de Tournai, passant notamment une décennie entre Provence et Languedoc. Mais c'est à la fin des années 1550 que la rupture est consommée. Autorisé par son provincial à se rendre à Cologne, il y tombe malade et est longuement soigné par une femme luthérienne ; au moment de partir de chez elle, il laisse une première fois son habit, avant de le reprendre à son arrivée à Lyon, quelques semaines plus tard. Revenu à Tournai, après d'autres tribulations, dans les premiers jours de 1560, il s'accroche violemment avec l'un de ses supérieurs et clame qu'il va quitter son habit et chercher un moyen de vivre. Ce n'est toutefois qu'au milieu du mois de mars, alors qu'il est à Anvers, qu'il saute le pas et abandonne son habit de cordelier pour la tenue laïque que lui ont confectionnée Gilles Nottet et Jacques Le Noir.

- 8 La libération de l'habit honni doit ainsi être resituée dans le contexte intime, à la fois spirituel et émotionnel, de l'apostasie de Bresoul. Son adhésion aux thèses réformées, quoiqu'il s'en repente et tente de la minimiser pour sauver sa vie, ne fait aucun doute à la lecture de la déposition de plusieurs de ses frères en religion et du récit de ses activités au cours de l'hiver et du printemps 1560¹⁴. Son renoncement apparaît dès lors comme une réponse efficace à l'angoisse sotériologique qui l'étreint. C'est aussi l'aboutissement d'un parcours personnel chaotique au sein d'un ordre religieux dans lequel il affirme être entré bien trop jeune, à treize ans, sans avoir eu pleinement conscience de l'engagement qu'il prenait alors¹⁵. L'argument n'a rien d'inédit. Érasme l'a avancé avant Bresoul, accusant ses tuteurs, dans une lettre de 1516, de l'avoir poussé à prendre l'habit bien trop jeune et alors même que cet état ne convenait pas à sa nature¹⁶. Ses alter-

cations fréquentes avec ses supérieurs, ses pérégrinations, révèlent, tout autant que de probables désaccords théologiques, une souffrance intime à vivre sous l'habit.

- 9 Dès lors, on peut imaginer le soulagement de cet homme, au printemps 1560, à être enfin débarrassé de cet habit devenu un fardeau. Ce marcheur infatigable a pu faire l'expérience très physique de son changement d'état en revenant à pied d'Anvers vers Tournai, Lille et les campagnes de leur plat-pays. À chaque pas, ce n'est plus sa longue robe râpeuse de frère mendiant qu'il a senti frotter contre son corps, mais l'habit court de l'homme ordinaire, porté sur une chemise au contact plus aimable. L'étoffe de son passé n'est plus à même sa peau, elle s'est transfigurée en manteau noir. Passée sur son casaquin et ses chausses noirs, elle revêt Bresoul quand il rencontre de nouveaux coreligionnaires à Lille, quand il s'en va en leur compagnie écouter le sermon d'un curé réformé à Péronne-en-Mélantois, et quand il s'installe au cabaret du Tilleul, à Cysoing, au soir du dimanche de Pâques closes. Elle est toujours sur son dos lors de son arrestation le lendemain matin, le lundi 22 avril 1560¹⁷. Et c'est elle encore qui l'enveloppe, au fond des geôles de l'évêque de Tournai, alors qu'il attend d'être livré aux mains de l'inquisiteur¹⁸.

Carte de ville d'Anvers



Source : *Description de l'ensemble des Pays-Bas autrement appelés Germanie inférieure*, 1567, Lodovico Guicciardini. Biblioteca Nacional de España.

Vue de la ville de Cysoing



Source : *Albums de Croÿ*, édité par Jean-Marie Duvosquel, vol. 12.

© Presses universitaires du Septentrion, 1997.

NOTES

1 Archives Générales du Royaume à Bruxelles (désormais AGR), Audience 280, f° 115.

2 Gérard Moreau, *Histoire du protestantisme à Tournai jusqu'à la veille de la Révolution des Pays-Bas*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

3 AGR, Audience 280, f° 136-137.

4 Sur ces moines apostats délaissant leur habit, voir Jean-Marie Le Gall, *Les Moines au temps des réformes. France, 1480-1560*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

- 5 Nicole Pellegrin, « “Costume” les religieuses au ^{xviii}^e siècle. Autour du père Helyot et de ses imitateurs », *Apparence(s)* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 13 mai 2019, Consulté le 2 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org.res-sources-electroniques.univ-lille.fr/apparences/1517>.
- 6 Giorgio Agamben, *De la très haute pauvreté. Règles et forme de vie*, Payot & Rivages, 2011. Pour un exemple portant sur la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle et le début du ^{xvii}^e siècle, voir Antoine Roulet, « Le soin du vêtement au couvent, entre uniforme et distinction : les carmélites déchaussées espagnoles, années 1560-1630 », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 62-1, n° 1, 2015, p. 104-126.
- 7 Gil Bartholeyns, « Quand l'objet donne l'exemple », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 174, 2016, p. 149-168.
- 8 Véronique Rouchon Mouilleron, « Quelle couleur pour les frères ? Regards sur l'habit des Mineurs aux ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècles », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 18.1 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014, consulté le 31 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/cem/13378> ; DOI : 10.4000/cem.13378.
- 9 Michel Pastoureau, « Naissance d'un monde en noir et blanc. L'Église et la couleur des origines à la Réforme », in *Une Histoire symbolique du Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2004, p. 155.
- 10 Lors de son premier interrogatoire, le 3 mai 1560, il déclare avoir abandonné son habit « parche qu'il ne volloit plus demorer en icelle [religion] et que en y demorant ne proit faire son sallut » (AD Nord, J 472/253, pièce n° 26).
- 11 Sur cet épisode célèbre et sa construction, voir notamment Damien Boquet, « Écrire et représenter la dénudation de François d'Assise au ^{xiii}^e siècle », *Rives nord-méditerranéennes*, n° 30, 2008, p. 39-63.
- 12 AD Nord, J 472/253, pièce n° 27.
- 13 AD Nord, J 472/253, pièce n° 26.
- 14 AD Nord, J 472/253, pièces n° 3, 22, 24, 26, 27.
- 15 AD Nord, J 472/253, pièces n° 8 et 27.
- 16 J.-M. Le Gall, *Les Moines au temps des réformes...*, op. cit.

17 Les dépositions de plusieurs témoins attestent que, dans les heures qui précèdent son arrestation, Claude Bresoul est vêtu « en habit d'homme lay » comprenant casaquin noir, chausses noires, chemise, chapeau, manteau noir et épée (AD Nord, J 472/253, pièce n° 25).

18 Dans une déposition faite le 3 mai, Thomas de La Fontaine, un franciscain lillois ayant bien connu Claude Bresoul, affirme que ce dernier « a plusieurs fois delaissés l'habit de cordelier et prins habit seculier, *comme il est à present es prisons de ceste dite ville* » (AD Nord, J 472/253, pièce n° 26).

AUTEUR

Marjorie Meiss

« Je suis un poète clochard. Je m'attache aux fringues, mais je m'intéresse à l'histoire. »

Rencontre avec Titus, artiste collectionneur de vêtements

Patrice Verdière

TEXTE

Titus, artiste collectionneur de vêtements



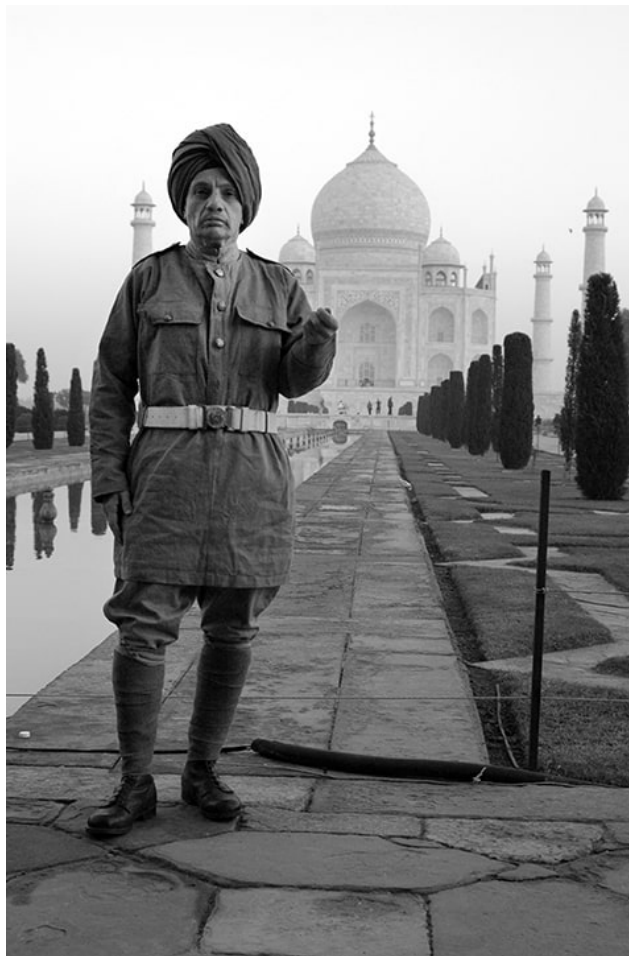
« Je suis à San Francisco, je porte un pantalon Levi's Big E des années 1970, acheté sur place. La cravate 70's vient d'une puce quelconque. La Croix de Taizé, qui brille, je l'ai trouvée dans une vente de charité, et les lunettes Op art on me les a offertes. »

- 1 Paris, 27 juin 2018,
- 2 Personnage atypique du paysage de la nuit parisienne, Titus est un maître de la fringue à bon marché. Fils de prolétaire, il se fait un malin plaisir de s'immiscer parmi le beau monde avec ses vêtements qui détonnent. Passionné d'uniformes et d'habits trouvés ou achetés pour pas cher, Titus chineur traîne ses gêtres à l'entrée des défilés de mode, dans des commémorations officielles ou des manifestations en tout genre. Parce qu'il aime se montrer et se faire voir.
- 3 Titus touriste¹ traverse les cinq continents pour trouver de nouvelles tenues qui racontent des histoires, et porter celles qu'il a préparées et glissées dans son sac. Aux quatre coins du monde il se fait prendre en

photo par des inconnus – souvent des femmes – qu’il croise et avec qui il tape la discute.

- 4 Ce portfolio est une sélection dans sa collection de photographies prises avec des appareils jetables. Titus aimerait un jour en faire un livre.

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis en militaire indien devant le Taj Mahal, j’ai tout apporté de France sauf le turban. Quelqu’un, un Indien, m’a noué le turban, c’est vraiment pas facile à faire, il était sikh je crois. La tenue je l’avais achetée chez des costumiers, en Angleterre. J’ai galéré pour arriver jusque-là, c’est interdit de se faire photographier en militaire ou en homme politique. Ils rigolent pas, j’ai dû attendre d’être seul, et j’ai fait super vite. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis Rambo sur un des lieux du tournage, en Colombie britannique, au Canada, le bled s'appelle Hope. C'est la scène où il marche sur la route. J'ai une perruque bien sûr, et j'ai à la main un duvet acheté dans une friperie de Vancouver. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis au Canada, on venait juste de passer la frontière et il y avait plein de neige au bord de la route. Je porte un survêtement militaire blanc anglais ou américain 1960-1970. Et un bonnet des Jeux olympiques d'hiver de Calgary. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis à Biarritz, sur un marché vintage, quelqu'un m'a prêté la planche pour faire plus vrai. Je porte une vraie chemise hawaïenne achetée dans une friperie à Hawaï en 2010, le short vient d'une friperie de Daytona Beach [Floride]. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis sur l'allée des baobabs à Madagascar. Pourquoi tu n'as pas choisi celle avec le chariot qui passe avec les locaux dessus ? Ça faisait photo historique. Je suis en tenue coloniale française des années 1950, casque, chemisette, short, chaussures et chaussettes trouvés en France dans une friperie ou une brocante. Le casque colo disparaît après l'indépendance, mais on s'habille comme ça jusqu'aux années 1970. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis devant le musée militaire de Tokyo, à côté de la statue hommage aux pilotes japonais, aux kamikazes. Suis habillé tout en blanc, au dernier moment j'ai mis le rond rouge, un devant et un derrière. Je savais pas comment ils allaient réagir... »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Ici je suis à Nicosie, à Chypre, suis en Français, rien d'exceptionnel, le client d'un bar normal. Tous les marins du monde ont cette tenue. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis en Norvège, à l'arrière plan l'usine d'eau lourde [oxyde de deutérium] de Telemark. Je suis en tenue d'espion norvégien, en tenue de montagne, avec ma caméra sous le bras. Pendant la Deuxième Guerre, les Nazis occupaient l'usine et un résistant norvégien envoya aux Anglais les infos sur l'usine qui leur permirent de bombarder le lieu. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis à Goa [Inde] je porte un topi [gandhi] acheté sur place, c'est un calot assez politique encore aujourd'hui. Une tenue de cérémonie, une tenue de sortie militaire, pour les réceptions, que j'ai achetée en France et que j'utilise ici pour faire le beau. Je pause avec une femme du Karnataka, en costume traditionnel, rencontrée par hasard. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis en trappeur, époque Lewis and Clark [1804 à 1806], dans les Black Hills, dans le Dakota. C'est une tenue chinée en France, les bottes sont modernes, achetées aussi en France, tout vient de chez Guerrisol, ça ne vaut rien. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis à Berlin, en activiste, manteau de cuir type soviétique. Je porte une casquette avec étoile, il y est écrit "Fortschritte", progrès. Touriste et espion ça peut se confondre, c'est souvent la même chose sur le plan vestimentaire. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Là je suis un Hobo des années 1930-1940, dans l'Oklahoma. Tu sais ce que c'est un Hobo ?
Je suis un poète clochard. Je m'attache aux fringues, mais je m'intéresse à l'histoire. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« C'est Biarritz, je porte dans une tenue japonaise, faite pour les pêcheurs, en fibre naturelle végétale. On me l'a prêtée pour que je l'essaie sur le stand. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis à Portobello pour une Gay pride, je voulais retrouver une copine lesbienne. Je porte une chemise rose pelle à tarte, une veste Liberty, un pantalon pop 70's. J'ai fait les puces juste avant la parade. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« C'est en Norvège, je porte une veste en toile et un pantalon de montagne. Je fais le résistant norvégien. En fait il n'y a que le petit coteau qui est norvégien, le reste est acheté à Paris. Il n'y a pas vraiment de différences entre les tenues de montagne dans les différents pays. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



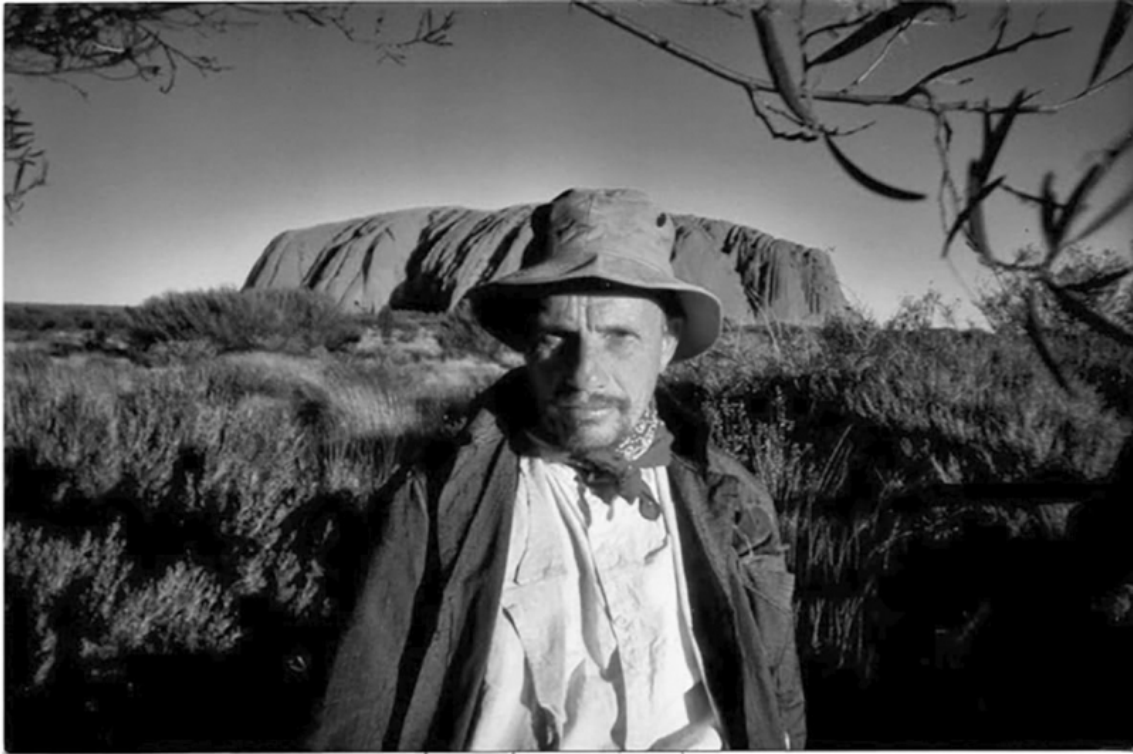
« C'est Key West, tu vois, tout au bout de la Floride. Suis en mafioso italo-américain, en costume. C'était marrant d'être un touriste des années 1950. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis dans une mine d'or à Kalgoorlie, en Australie. C'est une tenue de mineur achetée sur place, je tiens ma gamelle et porte le casque et des guêtres, ils mettent ça là-bas pour se protéger des serpents. Le mec est prêt à descendre en bas, pour creuser. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« C'est Uluru, au milieu de l'Australie, suis en tenue d'aventurier, bronzé, en mec du coin. Le chapeau vient d'Angleterre, un peu cabossé, un truc de voyageur. Quand je voyage partout dans le monde, j'emporte un sac de 25 kilos à roulettes, c'est le maximum pour toutes les compagnies, avec dedans toutes les tenues que j'ai préparées. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« C'est le premier de l'an, suis dans une île en face de Conakry, en Guinée. Je suis en tenue de marin français, elle prend pas de place et elle me va bien, non ? C'est celle d'un officier de marine des années 1950, 100 % coton. Les locaux souvent me saluent et me prennent en photo. Les costumes me permettent de discuter avec tout un tas de gens. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis à Lesbos en Grèce, c'est le Mykonos féminin. Je porte un t-shirt "Last Hetero". J'ai fini par intégrer un groupe de filles, j'aime bien m'intégrer au milieu. Une fois ça s'est mal passé, c'était à Barcelone. Pour Lesbos, j'avais apporté un t-shirt pour chaque jour, des t-shirt lesbiens achetés aux États-Unis. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je suis au Natal, chez les Zoulous. Cette tenue n'est pas à moi, c'est une reconstitution d'un costume zoulou faite pour des films. C'est quelqu'un que j'ai rencontré qui me l'a prêtée, il fait faire des boucliers qu'il vend aux touristes, il choisit ses peaux directement sur les vaches vivantes, pour leurs motifs. Par contre c'est une vieille fourrure de léopard, c'est interdit aujourd'hui. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« C'est pendant un festival en Angleterre, je porte un t-shirt "French and Arrogant". J'ai un truc russe sur la tête qui m'a causé des problèmes, avec des Polonais. Je porte une cape 70's avec du poil, un truc anglais. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Suis au Pays basque ou dans le Béarn, dans une foire aux bestiaux. J'ai des vêtements des années 1930 et je me suis fait prêter un bâton, le paysan à côté n'est pas censé le savoir. Le béret je l'ai apporté, c'est celui des chasseurs alpins, mais porté ici à la façon basque, droit, avec une pliure, à la paysanne et pas à la militaire. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« À Rosewell [Nouveau Mexique]. On voit pas ma tête à cause du casque. C'est une tenue de sport suisse, de cycliste. Le masque d'alien je l'ai acheté à Paris pour l'occasion. Je prépare toujours mes silhouettes à l'avance. »

Titus, artiste collectionneur de vêtements



« Je dors vraiment sur cette photo, on était arrivé au matin au Qatar, et on repartait le soir. J'ai acheté la tenue sur place, j'ai eu le temps de faire une puce pendant l'escale. J'arrivais pas à attacher le turban, il tombait tout le temps. J'ai pris l'avion comme ça... »

NOTES

1 *Titus touriste* est le titre du film documentaire réalisé par Jean Abou.

AUTEUR

Patrice Verdière

Garde-robe de jeunesse

Une histoire à travers les vêtements de ma mère

Clémentine Dean

TEXTE

Sophie Gagne à seize ans



Source : Archives personnelles.

- 1 Il y a une dizaine d'années, je découvrais la garde-robe de jeunesse de ma mère rangée dans une pièce de la maison familiale. Plus d'une centaine de tenues datant de ses quinze ans pour les plus anciennes. En 2017, lors de mon projet de diplôme à l'École Duperré, je présentais une édition rassemblant séries photographiques et écrits sur l'histoire de sa jeunesse à travers cette garde-robe retrouvée. Née en 1959 à Angers, Sophie Gagne, ma mère, y a vécu jusqu'à ses vingt-huit ans. École, collègue et lycée de filles chez les sœurs, puis école d'infirmière. Elle a par la suite rencontré mon père. Mariage et grand départ pour la banlieue parisienne, dans un quartier pavillonnaire.

- 2 C'est dans ce pavillon où nous vivions que j'ai découvert sa garde-robe emportée lorsqu'elle a quitté Angers. Il s'agissait de la quasi-totalité des vêtements qu'elle avait possédés et portés pendant sa jeunesse, les plus usés n'ayant pu être conservés, comme elle me l'expliqua plus tard. Lorsque je découvris tous ces cartons, cela faisait des années qu'elle n'y avait plus touché.
- 3 Ils étaient annotés : « Jupes Automne/Hiver », « Vêtements Tennis », « Pulls tricotés », « Chemisiers été »... À travers ses goûts d'autrefois, je découvrais qui avait pu être ma mère lorsqu'elle avait le même âge que moi. Son goût pour la couleur, les motifs, les beaux ensembles ton sur ton. C'étaient des vêtements de prêt-à-porter de moyenne gamme – Cacharel, Daniel Hechter, Lacoste – mais aussi de marques tombées dans l'oubli. Le reste des vêtements qui constituait la grande majorité de cette garde-robe était des jupes et robes longues aux motifs Liberty confectionnées par sa grand-mère. Elle les lui avait commandées après en avoir vu de similaires portées par les jeunes modèles des photos de David Hamilton qu'elle collectionnait. Plus tard, elle me montra comment elle avait eu l'habitude de composer ses tenues. Sa manière était en tous points différente de celle à laquelle j'avais été initiée au début des années 2000. Là où elle accordait et harmonisait entre elles les couleurs de ses vêtements – tel pull-over allant avec tel pantalon du même tissu – j'avais appris qu'il n'y avait aucune limite dans les combinaisons de vêtements. Dans le cas de sa garde-robe, il y avait des règles. Elle n'assortissait une même tenue que sous trois formes différentes tout au plus. Elle était experte du *total look jean*, *total look ton automnal*, *total look rouge*... Ainsi, sa garde-robe était organisée, harmonieuse et, de par la grande présence de motifs Liberty, de tissus satinés, de blouses blanches amples et brodées, avait un côté très romantique.

Édition *Sophie Gagne*, diplôme, École Duperré, 2017



Extrait de la série *Journées d'hiver*. La modèle porte des vêtements de la garde-robe de Sophie Gagne.



Source : Sophie Gagne.

Portraits de Sophie Gagne à l'âge de dix-neuf ans



Source : Sophie Gagne.

- 4 J'avais l'habitude de voir mes parents conserver beaucoup d'objets et collectionner diverses choses. Je n'étais pas tellement étonnée que ma mère ait pu garder tout cela, d'une façon aussi systématique. Et je pense que peu de personnes de son âge ont fait la même chose.
- 5 C'est lors de ma dernière année d'études à l'École Duperré que j'ai repensé à cette garde-robe pour plusieurs raisons. J'affectionnais beaucoup l'œuvre autobiographique et sociologique d'Annie Ernaux. Dans son livre *La femme*, elle raconte les différents moments de l'existence de sa mère tout en constituant le portrait plus ou moins universel d'une femme ayant vécu dans un contexte social spécifique. La garde-robe de ma mère fut alors l'élément qui me donna envie de faire son portrait mais aussi plus généralement de celui d'une femme de son époque. Elle avait eu une vie *a priori* classique, une vie « sans histoires », mais elle avait eu la curiosité de conserver presque l'intégralité de ses vêtements de jeunesse et c'est cette singularité qui m'intéressait.

- 6 À cette période, je commençais à être attentive aux directrices et directeurs artistiques ou agences créatives exerçant dans la mode sur des projets à 360^e en mêlant plusieurs disciplines. J'avais découvert Peter Knapp qui était un des premiers à avoir revendiqué ce statut pluridisciplinaire dans les années 1960-1970, en se considérant comme étant à la fois photographe, peintre et graphiste. J'avais par ailleurs effectué un stage à l'atelier de Franck Durand, agence qui travaille à la fois sur des projets d'identité visuelle, des campagnes photographiques, des projets architecturaux, mais qui possède également sa marque de vêtements, son magazine ainsi qu'un restaurant. Ce qui m'intéressait était cette façon très ouverte de travailler, avec un regard qui traverse tous les champs de création, sans frontières. À plus petite échelle, j'ai voulu travailler de façon libre en explorant plusieurs disciplines comme la photographie, le stylisme, l'édition, l'écriture mais en proposant une vision artistique globale. La garde-robe était une matière riche pour amorcer ce projet et mettre en pratique ces diverses envies.
- 7 L'édition a donc pris la forme d'une biographie romancée qui rassemble onze chapitres sur des instants de sa vie. Dans ses nombreux textes manuscrits, ma mère développe les moments précis ou elle a porté chacun de ses vêtements aujourd'hui archivés. On y découvre les souvenirs qui y sont liés. Elle y raconte des souvenirs de vacances, l'école chez les Sœurs, ses premières soirées dansantes, ses rencontres... Cinq séries photographiques ont été réalisées à partir de ces écrits. On y retrouve les vêtements de la garde-robe, portés par des modèles d'aujourd'hui. Le livre est à la fois documentaire, biographique et romanesque.
- 8 Aujourd'hui, je travaille pour une maison de mode en tant que graphiste, mais je continue parallèlement de réaliser des projets photographiques avec des vêtements de seconde main que je chine. J'ai développé ainsi une passion pour les pièces *vintage* et particulièrement pour celles de la maison Courrèges que je collectionne. Selon moi le grand défi de notre époque est de construire la nouveauté à partir de l'ancien, pour des raisons écologiques et éthiques.

Portrait de Sophie Gagne à vingt-quatre ans. Elle porte une robe aux motifs fleuris confectionnée par sa grand-mère



**Portrait de Sophie Gagne à dix-sept ans. Elle porte une robe aux motifs fleuris
confectionnée par sa grand-mère**



Source : *Sophie Gagne.*

Extrait de la série Le Béguin pour Jean



Source : *Le Béguin pour Jean*

Portrait de Sophie Gagne à vingt-six ans. Elle porte un trench Ted Lapidus.



Extrait de la série *Journées d'Hiver*



Source : *Journées d'Hiver*

AUTEUR

Clémentine Dean

Histoire d'une robe de bal, 1871, Ludovic
Halévy

Quand un vêtement fait son autobiographie

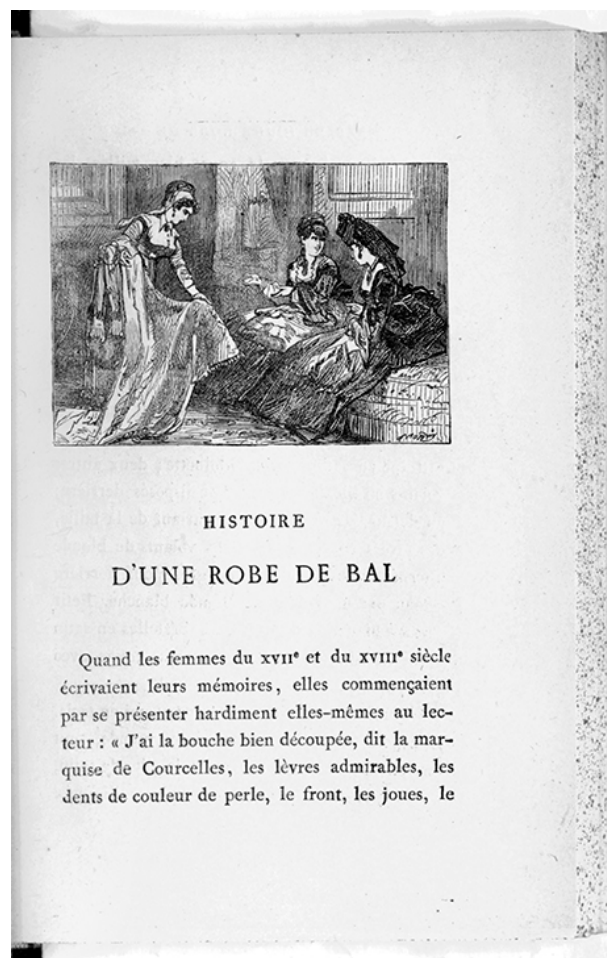
Corinne Legoy

PLAN

« Histoire d'une robe de bal »

TEXTE

Histoire d'une robe de bal



Source : Ludovic Halévy, *Madame et Monsieur Cardinal. Le Rêve. Le Cheval du trompette. Le Dernier chapitre. Quand on attend ses messes. Histoire d'une robe de bal. Antoinette. Niniche. La Petite caille plucheuse. L'Insurgé. Mistingue et Lenglumé...*, Paris, Michel-Lévy, 1883.

- 1 Et si les vêtements, eux aussi, avaient des émotions ? S'ils parlaient pour dire leur joie de sortir un soir de bal ou leur tristesse de n'être pas choisis ? S'ils avouaient l'intimité passionnée qui les lie au corps qu'ils parent ? S'ils racontaient leur exil malheureux dans la réserve

où s'entassent les vêtements que l'on ne porte plus ? S'ils se plaignaient d'être tâchés et malmenés ? S'ils racontaient l'histoire et ses soubresauts, vécus dans leur étoffe ?

- 2 C'est toute la trame de la nouvelle écrite par Ludovic Halévy en juillet 1871, où la vie et le monde sont relatés par la robe de bal, sensible, d'une jolie petite baronne. La vie est d'abord pour elle tourbillante et enjouée, rythmée par les innombrables bals du Second Empire : bals officiels des Tuileries, organisés par Napoléon III et Eugénie, bals dans les ambassades et les ministères ou chez la princesse Mathilde. L'histoire, ensuite, malmène la légèreté de cette robe conçue pour la fête impériale : guerre franco-prussienne, proclamation de la III^e République et Commune de Paris, viennent en effet changer le cours de sa vie.
- 3 Cette histoire mouvementée, Ludovic Halévy (1834-1908), librettiste, auteur dramatique et romancier, la connut intimement. Entré dans l'administration en 1852, il devient successivement rédacteur au secrétariat du ministère d'État, chef de bureau au ministère de l'Algérie et des colonies et enfin secrétaire-rédacteur au Corps législatif (1861), présidé par le duc de Morny. En 1865, il interrompt sa carrière administrative pour se consacrer exclusivement aux lettres. Sa carrière d'écrivain est marquée par sa collaboration avec Henri Meilhac pour de nombreux vaudevilles et comédies, mais également pour des opérettes de Jacques Offenbach : *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*, *La Grande Duchesse de Gérolstein*. Il est également l'auteur, avec Henri Meilhac, du livret de *Carmen*, dont Bizet composa la musique.

« Histoire d'une robe de bal »

Quand les femmes du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle écrivaient leurs mémoires, elles commençaient par se présenter hardiment elles-mêmes au lecteur : « J'ai la bouche bien découpée, dit la marquise de Courcelles, les lèvres admirables, les dents de couleur de perle, le front, les joues, le ton du visage beaux, la gorge bien taillée, les mains divines, les bras passables, c'est-à-dire un peu maigres, mais je trouve de la consolation à ce malheur par le plaisir d'avoir les plus belles jambes du monde. »

Et moi je fais comme la marquise de Courcelles. Voici mon portrait : tablier en tulle illusion blanc garni d'un bouillonné¹ et de trois volants de blonde² alternés de bouillonnés ; manteau de cour en faye³ cerise entouré d'un haut volant de blonde blanche que surmonte un bouillonné rattrapé⁴ en satin Marie-Antoinette⁵ ; deux autres volants en blonde espacés sont disposés derrière ; au-dessus, de chaque côté, partant de la taille, des revers composés de petits volants de blonde alternés, rattrapés de satin ; gros pouf derrière retenu par un volant de blonde blanche. Petit corsage blanc, le devant et les bretelles en satin garni de blonde. Ceinture en satin rouge avec gros papillon rouge.

Le monde a été fait en six jours et moi en trois.

Et cependant, moi aussi, je suis un monde, tout un petit monde, très-compliqué de soie, de satin, de tulle, de blonde, de rattrapés et de bouillonnés. Dieu se reposait-il la nuit pendant qu'il était en train de faire le monde ? Je ne sais ; mais ce que je sais, c'est que les ciseaux qui me taillaient et les aiguilles qui me cousaient ne se sont reposés ni jour ni nuit, depuis le lundi soir 24 janvier 1870, jusqu'au jeudi matin 27. Coups de ciseaux et piqûres d'aiguilles me causèrent d'abord une douleur très-vive, mais bientôt je ne fis plus aucune attention à la douleur. Je commençais à me rendre compte de ce qui se passait, à comprendre que je devenais une robe et à découvrir que cette robe serait une merveille. De temps en temps M. Worth⁶ venait lui-même me rendre de petites visites. « Diminuez le corsage, disait-il, augmentez le bouillonnement, développez la traîne, grossissez le papillon, etc., etc. »

Une seule chose me tourmentait : à qui étais-je destinée ? Je savais le nom, rien de plus : la baronne de Z***. Princesse eût été mieux, mais enfin baronne était quelque chose. J'avais des goûts élevés ; je redoutais le théâtre ou le demi-monde. Restait à savoir si cette baronne était jeune, jolie, capable de me porter hardiment, et de tournure à me faire valoir. J'avais une peur horrible de tomber entre les mains d'un laideron, d'une provinciale ou d'une vieille coquette.

Comme je fus tout de suite rassurée dès que j'aperçus la baronne ! Petite, fine, svelte, élégante, une taille de fée, des épaules de déesse et, avec tout cela, un certain petit air audacieux, provocant, effronté,

mais dans une mesure exquise. On m'étala sur un grand canapé de satin gris-perle et je fus accueillie avec tous les témoignages de la plus franche admiration. M. Worth avait eu la bonté de m'apporter lui-même et il ne se dérange pas pour toutes les robes, M. Worth !

— Très-original, s'écria la petite baronne, très-nouveau, mais très-cher, n'est-ce pas ?

— Mille cinquante francs.

— Mille cinquante francs !... et j'ai fourni la blonde !... Ah ! comme je vous quitterais, si je ne vous devais pas tant d'argent, car je vous dois beaucoup d'argent.

— Oh ! très-peu, madame la baronne, très-peu !

— Si fait, beaucoup, beaucoup ! Enfin nous causerons de cela un autre jour. Le soir même, je faisais mon début *dans le monde* et je commençais par les Tuileries. Nous eûmes toutes les deux, la petite baronne et moi, le plus incontestable succès. Quand l'impératrice traversa le salon de Diane, distribuant des mots aimables à droite et à gauche, elle eut la bonté de s'arrêter devant nous et de nous dire cette phrase, qui me parut étonnamment spirituelle : « Ah ! baronne ! quelle robe ! quelle robe ! C'est un rêve ! » L'impératrice, ce soir-là, portait une robe de tulle blanc pointé d'argent sur un dessin vert nuageux à épaulettes de martre. C'était bizarre, non sans effet, mais d'un goût douteux.

Nous fûmes très-entourées, la baronne et moi ; on nous présenta le nouveau premier-ministre, M. Émile Ollivier⁷ ; nous le reçûmes froidement ; la petite baronne n'approuvait pas, je crois, les réformes libérales et n'en attendait rien de bon.

Nous causâmes longuement dans une embrasure de fenêtre avec le maréchal Leboeuf⁸ ; il ne fut guère question, dans cette très-intéressante conversation, que de l'exécution de Troppmann⁹. C'était le grand événement de la semaine.

À deux heures nous partions, la baronne, moi et le baron. Car il y avait un mari, lequel pour le moment, blotti dans un coin de la

voiture, disparaissait sous l'amas de mes jupes et de ma traîne rejetées sur lui, d'un seul bloc, en monceau.

— Avouez, Édouard, dit la petite baronne, avouez que j'étais jolie ce soir ?

— Ravissante !

— Et ma robe ?

— Oh ! délicieuse !

— Vous dites cela mollement, sans entrain, sans élan... Je vous comprends bien... Vous croyez que j'ai fait des folies ; eh bien, pas du tout. Savez-vous ce qu'elle m'a coûté, cette robe ? Quatre cents francs, pas un sou de plus. »

Nous arrivâmes à l'hôtel, qui était à deux pas des Tuileries, place Vendôme. Monsieur rentra chez lui, Madame chez elle, et pendant qu'Hermance, la femme de chambre, adroitement et prestement, dénouait toutes mes rosettes et enlevait toutes mes épingles, la petite baronne ne cessait de répéter :

— Ah ! que cette robe me va bien et comme il me semble que je lui vais bien ! Je la mettrai jeudi soir, Hermance, pour aller à l'ambassade d'Autriche. Attendez un peu que je voie l'effet de mon papillon dans le dos... Approchez la lampe... Plus près... Oui, c'est cela... Ah ! comme il est gentil ! Je suis folle de cette robe, Hermance, vraiment folle.

Si la petite baronne était folle de moi, j'étais, moi, folle de la petite baronne. Nous faisions, à nous deux, le ménage le plus tendre, le plus intime, le plus uni, le plus étroit. Nous nous comprenions, nous nous entendions, nous nous complétions si gentiment. Je n'avais pas affaire à une de ces poupées mécaniques bêtement et brutalement sanglées dans un corset capitonné.

Entre la petite baronne et moi, rien, absolument rien que de la dentelle et de la batiste. Nous pouvions toutes deux, en pleine confiance, en sécurité, nous reposer l'une sur l'autre. La beauté de la

petite baronne était une beauté vraie, sérieuse, solide, sans garniture, sans escamotage, sans tricherie.

Et le jeudi suivant j'allai à l'ambassade d'Autriche, et, huit jours après, chez la princesse Mathilde ; mais hélas ! le lendemain matin, la petite baronne dit à sa femme de chambre :

— Hermance, vous monterez cette robe à la réserve. Je l'adore, je la mettrais tous les soirs... mais elle a été suffisamment vue cet hiver. Hier, plusieurs personnes m'ont dit : « Ah ! c'est votre « robe des Tuileries, c'est votre robe de l'ambassade d'Autriche. » Il faut la remiser jusqu'à l'année prochaine. Au revoir, ma chère petite robe.

Et, après avoir dit cela, elle plongea au hasard ses lèvres charmantes dans mes dentelles et m'embrassa le plus gentiment du monde. Ah ! que je fus heureuse et fière de cette enfantine et tendre gaminerie ! Je me rappelai que, la veille au soir, en rentrant, la petite baronne avait embrassé son mari, mais le baiser qu'elle lui avait donné était un baiser sec et rapide, un de ces baisers pressés, qui ont hâte d'en finir, tandis que mon baiser à moi avait été prolongé, voluptueux, passionné.

On avait de l'amitié pour le baron et de l'amour pour moi. La petite baronne n'avait pas vingt ans, et la coquetterie était le fond de son âme. Je dis cela pour l'excuser d'abord et ensuite pour donner de son caractère une idée parfaitement exacte.

Donc à midi, dans les bras d'Hermance, je fis mon entrée à la réserve. C'était le dortoir des robes, une immense pièce, au troisième étage, immense et tout entourée de grandes armoires en chêne blanc bien soigneusement fermées. Au milieu de la pièce, un grand pouff sur lequel Hermance me déposa ; après quoi, elle fit glisser sur leurs rainures, l'une après l'autre, les dix ou douze portes des armoires. Que de robes, mon Dieu, que de robes ! je n'en saurais dire le nombre. Toutes accrochées en l'air, par des cordons de soie, à de grandes tringles. Hermance, cependant, paraissait fort embarrassée.

— À la réserve, murmurait-elle, à la réserve, cela est facile à dire, mais de la place, où en trouver ? Et il en faut de la place pour celle-là.

Enfin Hermance, après avoir donné beaucoup de petits coups de poing à droite, beaucoup de petits coups de poing à gauche, réussit à pratiquer une espèce de fente dans laquelle j'eus toutes les peines du monde à me glisser. Hermance nous distribua encore quelques petits coups de poing à mes voisines et à moi pour nous tasser, puis la porte se referma, l'obscurité se fit. J'étais remise entre une robe de velours gros bleu et une robe de soie mauve.

Vers la fin du mois d'avril, visite de la petite baronne et, à la suite de cette visite, grand remue-ménage. On remonta les robes d'hiver, on descendit les robes de printemps. Au commencement du mois de juillet, nouvelle visite ; nouveau remue-ménage. Rentrée des costumes pour les courses. Départ des costumes pour les eaux. Je perds ma voisine de droite, la robe mauve. Je garde ma voisine de gauche, la robe bleue, personne maussade et revêche, qui ne cessait de gémir, de se lamenter et de me dire :

« Eh ! ma chère, vous tenez une place !... rangez vous donc un peu... » Il faut avouer que cette pauvre robe de velours bleu était fort à plaindre ; elle avait trois années d'existence, ayant fait partie du trousseau de la petite baronne, et jamais elle n'avait été mise. « Une robe de velours gros bleu montante, à mon âge, avec mes épaules, avec mes bras ! s'était écriée la petite baronne, j'aurais l'air de ma grand'mère ! » Et sur cet arrêt, la malheureuse robe bleue n'avait fait qu'un saut de la corbeille à la réserve. Huit ou dix jours après le départ des robes pour Bade, nous entendons du bruit, des voix de femmes, toutes les portes s'ouvrent. C'était la petite baronne qui nous amenait son amie la comtesse de N***.

— Asseyez-vous là, ma chère, sur ce pouff, dit la petite baronne, je viens voir un peu mes robes, je suis horriblement bousculée. J'arrive à l'instant de Bade et je repars ce soir pour l'Anjou. Nous pourrions très-bien causer pendant qu'Hermance me montrera des robes. Ah ! ces Prussiens, ma chère, les monstres ! Nous avons dû nous sauver, Blanche et moi, comme des voleuses ! Des robes très-simples, Hermance, des robes de fatigue, des robes pour aller à pied, en bateau. Oui, ma chère, comme des voleuses ! Ils nous ont jeté des pierres, de vraies pierres, dans l'avenue de Lichtental, en nous appelant : « Coquines de Françaises ! canailles de Françaises ! » Comme l'Empereur a bien fait de déclarer la guerre à ces gens-là¹⁰ !... Des robes de cheval, Hermance... Mon amazone marron...

D'ailleurs nous pouvons être bien tranquilles. Mon mari a dîné hier avec Guy... Vous savez, le grand Guy, qui est officier d'ordonnance de Leboeuf... Eh bien ! nous sommes prêts, admirablement prêts... et les Prussiens pas du tout... Très-simples, je vous dis, Hermance... Vous me montrez des robes de bal... Je n'ai pas l'intention de danser pendant qu'on se battra... Et puis, ma chère, il paraît que cette guerre était absolument nécessaire au point de vue dynastique. Je ne sais pas trop pourquoi, mais enfin je vous dis ça comme on me l'a dit... Ces douze robes-là, Hermance, ce sera très-bien... Il y en a treize... Oh ! jamais treize !... Ôtez la verte... ou plutôt non, ajoutez-en une... cette bleue-là... Maintenant c'est, parfait. Redescendons, ma chère...

Là-dessus elle s'en alla. Ainsi la guerre était déclarée et la guerre avec la Prusse... Je fus très-émue. J'étais une robe française et une robe bonapartiste. J'avais peur pour la France et peur aussi pour la dynastie... mais les paroles du grand Guy étaient si parfaitement rassurantes...

Pendant deux mois, aucunes nouvelles ; mais, dans les environs du 10 septembre¹¹, la petite baronne arrive avec Hermance ; elle était très-pâle, la petite baronne, très-pâle et très-agitée.

— Des robes de couleur sombre, Hermance, dit-elle, des robes noires. Tenez, tout ce qui reste du deuil de ma tante Pauline... Il doit rester pas mal de choses, du deuil de ma tante Pauline... Vous comprenez, je suis trop triste...

— Cependant si madame la baronne compte rester longtemps en Angleterre ?

— Oh ! tant que durera la République !

— Alors cela peut se prolonger...

— Comment se prolonger ? Quelles idées avez-vous donc, Hermance ? Qui peut vous dire des choses pareilles ?

— Il me semble que, si j'étais madame la baronne, j'emporterais, par précaution, quelques robes d'hiver, quelques robes habillées.

— Des robes habillées ! Mais où avez-vous la tête ? Mais je n'irai nulle part, Hermance, seule, en Angleterre, sans mon mari, qui reste à Paris pour la garde nationale.

— Cependant si madame la baronne va voir Leurs Majestés en Angleterre ?

— Oui certainement, Hermance, j'irai.

— Oh ! c'est parce que je connais les sentiments et le cœur de madame la baronne.

— Vous avez raison. Mettez quelques robes pour le soir.

— Si madame la baronne emportait sa dernière robe de satin blanc.

— Oh non, pas celle-là, ce serait un souvenir douloureux pour l'impératrice qui l'avait remarquée, au dernier bal des Tuileries. Et puis la robe ne supporterait pas le voyage. Ma pauvre robe de satin blanc ! La remettrai-jamais ?

Voilà comment je n'ai pas émigré et comment je me suis trouvée bloquée dans Paris, pendant le siège¹². D'après les quelques phrases que nous avons entendues de la conversation de la petite baronne et d'Hermance, nous pouvions nous faire une idée assez nette de la situation. L'Empire était renversé, la République proclamée... La République ! Il y avait parmi nous quelques vieilles dentelles de famille qui avaient vu la première République, celle de 93, la Terreur.

Ah ! quels récits elles nous faisaient ! La chute de l'Empire ne déplaisait pas cependant à ces vieilles dentelles qui étaient toutes légitimistes ou orléanistes. J'avais dans mon voisinage, sur une jupe de satin groseille, quatre grands volants de guipure qui avaient eu l'honneur d'assister au sacre de Charles X, et qui ne se tenaient pas de joie, et qui ne cessaient de nous répéter : « Les Bonaparte amènent l'invasion, l'invasion ramène les Bourbons. Vive Henri V ! » Nous avions toutes, d'ailleurs, une commune préoccupation. Resterions-nous à la mode ? Nous étions généralement éclatantes, et risquées, et tapageuses, si bien que nous étions fort inquiètes ; sauf

trois ou quatre robes sérieuses, des robes de velours ou de drap foncés qui faisaient chorus avec les vieilles dentelles et nous disaient : « Ah ! voici la fin de ce carnaval, de cette mascarade de l'Empire... République ou monarchie, peu nous importe... Nous sommes le bon sens et le bon goût. » Nous sentions bien qu'elles avaient un peu raison de parler ainsi. Du mois de septembre au mois de février, nous restâmes enfermées dans nos armoires, à nous chamailler, à entendre le canon et à ne rien savoir de ce qui se passait.

Vers le milieu du mois de février, toutes nos portes s'ouvrent : la petite baronne, c'était la petite baronne !

— Ah ! s'écrie-t-elle, mes robes, mes chères robes, je les revois ! Que je suis contente !

Nous ne pouvions rien dire, mais nous aussi nous étions bien contentes de revoir la petite baronne.

— Voyons, Hermance, continua la petite baronne, cherchons un peu. Qu'est-ce que je vais pouvoir emporter à Bordeaux¹³ ? Après de pareils désastres, il faut des robes sérieuses, des robes graves.

— C'est que madame la baronne n'en a pas beaucoup...

— Je vous demande pardon, Hermance, j'ai des robes graves... Celle-ci... et celle-là... Cette robe de velours gros bleu... C'est une perfection que cette robe de velours gros bleu, et je ne l'ai jamais mise.

Et voilà qu'on décroche, ma voisine, la robe bleue qui allait enfin faire son entrée dans le monde. Cependant la petite baronne elle-même, avec beaucoup d'activité, furetait dans les armoires.

— Rien, rien, disait-elle, quatre ou cinq robes seulement. Tout le reste est impossible, et ne serait aucunement d'accord avec la politique qu'on va faire à Bordeaux. Allons, je vais être obligée de me faire faire des robes républicaines, républicaines très-modérées... mais républicaines cependant.

La petite baronne s'en alla, pour nous revenir un mois après, toujours avec Hermance, qui était une femme de chambre de beaucoup de mérite et très-écoutée par sa maîtresse. Nouvelle délibération.

— Hermance, demandait la petite baronne, qu'est-ce que je vais emporter à Versailles ? Je crois bien qu'on va pouvoir se lancer un peu. Il y aura des réceptions et des dîners chez M. Thiers¹⁴... puis les princes vont arriver... On peut risquer des robes de transition. Comprenez-vous bien, Hermance, ce que je veux dire par ces mots : robes de transition ?

— Parfaitement, madame, les gris-perle, les mauves, les violets, les lilas...

— Oui, oui, Hermance, les couleurs claires, mais les couleurs tranquilles. Vous êtes une fille précieuse, vous me comprenez à merveille.

La petite baronne se mit en route pour Versailles avec une pacotille de robes de transition. Il y en avait bien une vingtaine. C'était un gentil petit commencement et qui nous remplit d'espérance. On avait débuté à Bordeaux par les couleurs sombres, on continuait à Versailles par les couleurs claires. Versailles n'était évidemment qu'une étape entre Bordeaux et Paris. La petite baronne allait bientôt revenir à Paris et, une fois la petite baronne à Paris, nous pouvions être tranquilles, nous ne resterions pas longtemps dans nos armoires.

Mais voici que, peu de jours après le départ de la petite baronne pour Versailles, nous entendons sous les fenêtres de l'hôtel (nous demeurions place Vendôme) une très-violente fusillade... Était-ce encore une émeute, encore une révolution ? Pendant une semaine, plus rien, le silence ; puis, au bout de cette semaine, la canonnade reprend de plus belle autour de Paris. Était-ce la guerre qui recommençait avec les Prussiens ? Était-ce un nouveau siège ?

Les jours se passent, la canonnade continue... Enfin, un matin, grand tapage dans la cour de l'hôtel. Des cris, des menaces, des jurons. Le bruit monte, monte... On se met à frapper à grands coups de crosse de fusil sur les portes de nos armoires. Elles se brisent et nous

apercevons huit à dix hommes barbus, sales, débraillés ; au milieu de ces hommes, une femme, une petite femme brune, assez gentille, ma foi ! et singulièrement accoutrée : une robe noire à jupe courte, de petites bottes avec des bouffettes rouges, un chapeau rond en feutre gris avec une grande plume rouge et une espèce d'écharpe rouge en sautoir. C'était un drôle de genre, mais c'était du genre tout de même.

— Oh ! oh ! s'écria la petite femme, à la bonne heure, en voilà des robes ! Eh bien, enlevez tout ça, sergent, et portez ces nippes à l'état-major.

Alors tous ces hommes se précipitent sur nous avec une espèce de fureur. Nous nous sentons prises et déshonorées par ces mains noires et grossières.

— Ne les abîmez pas trop, citoyens, criait la petite femme ; faites des paquets et descendez ces paquets dans le caisson d'artillerie.

L'état-major, c'était l'appartement de la jeune dame à la plume rouge. Notre nouvelle maîtresse était la femme d'un général de la Commune. Nous étions destinées à rester robes officielles : officielles sous l'Empire, officielles sous la Commune. Le premier soin de la générale fut de nous passer en revue, et j'eus l'honneur d'être l'objet d'une attention et d'une admiration particulières.

— Ah ! regarde, Émile (Émile, c'était le général), regarde ; voilà ce qu'il y a de plus chic dans toute la boutique ; je la garderai pour les Tuileries, celle-là.

On me gardait pour les Tuileries ! Que de récits et de lamentations dans l'espèce d'alcôve où nous étions entassées comme des guenilles ! La générale allait tous les soirs dans le monde et ne mettait jamais deux fois la même robe. Mes pauvres camarades, le lendemain, me racontaient leurs aventures de la veille ; celle-ci avait dîné chez le citoyen Raoul Rigault, à la préfecture de police ; celle-là avait assisté à une représentation d'Andromaque, au Théâtre-Français, dans la loge de l'impératrice, etc., etc. Enfin mon tour arriva. Le 17 mai était le jour du grand concert des Tuileries.

Ô ma chère petite baronne, qu'étiez-vous devenue ? Où étaient-ils vos longs et souples jupons de mousseline, et vos doux corsages de satin blanc ? Où étaient vos transparentes chemisettes de batiste ? La générale avait de gros jupons de madapolam¹⁵ empesés ! La générale avait un corset ! La générale avait une crinoline ! Mes pauvres jupes de dentelle et de satin étaient abominablement roidies et ballottées par les durs cerceaux de la crinoline.

Quant au corsage, ce phénomène s'était produit que le corsage de la petite baronne, beaucoup trop étroit à la ceinture pour la générale, était au contraire au-dessus de la ceinture... il était... je ne sais véritablement comment faire comprendre de pareilles choses... enfin il était le contraire de trop étroit... si bien qu'il fallut capitonner le corsage... Des horreurs ! de véritables horreurs !

À dix heures du soir, je montais pour la seconde fois le grand escalier des Tuileries, au milieu d'une épaisse et ignoble cohue. Un des aides de camp du général cherchait vainement à nous ouvrir un passage.

— Place, place, criait-il, c'est pour la femme d'un général.

On s'en moquait pas mal, de la femme du général. De grosses bottes piétinaient sur ma traîne, des éperons aigus déchiraient mes dentelles, et les baleines du corset de la générale me faisaient un mal horrible.

À minuit je rentrais dans le taudis de la générale ; j'y rentrais en lambeaux, en morceaux, souillée, déshonorée, tachée de vin, de tabac et de boue... Une affreuse petite bonne m'arrachait brutalement des épaules de la générale et disait à sa maîtresse ;

— Eh bien, madame, était-ce beau ?

— Non, Victoire, répondit la générale, c'était trop mêlé. Mais dépêche-toi donc, déchire, déchire, si ça ne vient pas. Je sais où en trouver d'autres au même prix. Et je fus jetée, comme une loque, sur un tas de chiffons. Ce tas de chiffons, c'étaient toutes les robes de bal de la petite baronne.

Trois ou quatre jours après, un matin, l'aide de camp arrive et s'écrie :
« Les Versaillais ! Les Versaillais sont dans Paris ! » La générale aussitôt endosse une espèce de petit costume militaire, prend deux revolvers, les bourre de cartouches et les accroche à un ceinturon de cuir noir qu'elle avait autour de la taille. « Où est le général ? », dit-elle à l'aide de camp.

— Aux Tuileries.

— C'est bien, j'y vais avec vous. » Et là-dessus, la voilà partie avec son petit chapeau de feutre gris crânement posé sur l'oreille.

La canonnade et la fusillade redoublent, se rapprochent. On se battait évidemment très-près de nous, tout près de nous. Le lendemain, vers le milieu de la journée, nous les voyons revenir tous les deux, le général et la générale. Dans quel état !

Haletants, effarés, sinistres, les vêtements blancs de poussière, les mains et le visage noirs de poudre. Le général était blessé à la main gauche ; il avait, roulé autour du poignet, un mouchoir baigné de sang.

— Ton bras te fait-il mal ? lui dit la générale.

— Ça me pique un peu, voilà tout.

— Ils nous ont suivis ?

— Oui, je le crois.

— Écoute... ces voix... ces cris.

— Regarde par la fenêtre, sans te montrer.

— Les pantalons rouges¹⁶ !... les voilà !

— Ferme la porte à double tour... Les revolvers... Charge les revolvers... Moi, à cause de mon bras, je ne peux pas... C'est bête,

cette blessure.

— Tu es pâle !

— Oui, je perds du sang, beaucoup de sang.

— Ils montent l'escalier.

— Dans l'alcôve... mettons-nous dans l'alcôve... sur les robes.

— Les voilà !

— Donne-moi le revolver.

La porte s'abîma violemment sous les coups de crosse de fusil. Une pluie de balles vint s'abattre sur nous et autour de nous. Le général, d'un seul coup, pesamment, tout d'une pièce, tomba sur le lit de soie, de mousseline et de dentelles que nous lui faisions. Trois ou quatre hommes à pantalons rouges s'étaient jetés sur la générale qui se débattait, mordait, criait : Assassins ! assassins !

Un soldat arrache un cordon de sonnette ; on lie solidement les mains de la générale et on l'emporte comme un paquet. Elle continuait à répéter d'une voix étranglée : « Assassins ! assassins ! » Les soldats s'approchèrent de l'alcôve, regardèrent le général : « Oh ! celui-là, dirent-ils, il a son affaire, il n'a plus besoin de rien. Allons-nous-en. »

Ils s'en allèrent. Nous restâmes là, pendant deux jours, écrasées sous ce cadavre et inondées de sang. Enfin, après ces deux jours, un homme arriva qu'on appelait « Monsieur le commissaire », et qui avait à la ceinture une écharpe tricolore :

— Ce cadavre a été oublié, dit-il, il faut l'emporter.

On voulut enlever le corps, mais, de ses doigts roidis par la mort, le général tenait mon grand papillon de satin cerise. Il fallut presque briser les doigts, pour les obliger à lâcher prise.

Cependant le commissaire examinait et fouillait curieusement ce tas d'éclatantes guenilles, sur lesquelles le général était venu mourir. Mon corsage lui tombe précisément sous la main.

— Voici une marque, dit-il à un de ses hommes, une marque à l'intérieur du corsage. Le nom du tailleur et un numéro. On pourra savoir d'où viennent ces robes. Enveloppez-moi ce corsage dans un journal. Je l'emporterai.

On m'enveloppa dans un vieux numéro du Journal officiel de la Commune. Le lendemain, nous nous en allions chez M. Worth, le commissaire et moi. La conversation ne fut pas longue.

— Cette robe a été faite par vous ? demanda le commissaire.

— Oui, oui ; voici la marque.

— Et pour qui a-t-elle été faite ?

— Numéro 18,223... Attendez, je vais consulter mes livres.

Le tailleur revint cinq minutes après et dit au commissaire :

— C'est pour M^{me} la baronne de Z... que j'ai fait cette robe, il y a dix-huit mois, et elle n'est pas payée.

Juillet 1871.

NOTES

1 Garniture constituée d'une bande de tissu froncé.

2 Une blonde est une dentelle légère, faite à l'origine de soie écrue.

3 Ou faille : étoffe de soie à gros grains, formant des côtes très fines à peine visibles à l'oeil.

4 Un « rattrapé » en couture désigne un pan d'étoffe relevé d'un vêtement féminin. Ici, cela signifie donc que le bouillonné est relevé.

5 Tissu à motif floral.

6 Charles Frédéric Worth (1825-1895) fonde en 1858 une maison de couture, rue de la Paix, qui devient très vite le rendez-vous du Tout-Paris : il y propose ses créations, fruits de son imagination, exposées sur les premiers mannequins de l'histoire. Il rompt ainsi avec les pratiques d'un métier jusqu'alors cantonné à l'exécution sur-mesure d'un costume dont le client apportait le modèle. À ce titre, il crée la tradition de la haute-couture.

7 Émile Ollivier (1825-1913), député républicain à partir de 1857, est appelé par Napoléon III pour former un gouvernement le 27 décembre 1869. Il s'entoure de personnalités libérales et reste au pouvoir jusqu'au 9 août 1870.

8 Edmond Lebœuf (1809-1888) est ministre de la guerre du 21 août 1869 au 20 juillet 1870.

9 L'affaire Troppmann est l'une des affaires criminelles les plus retentissantes et les plus médiatisées en particulier par *Le Petit Journal* du Second Empire. Les grandes plumes du temps, elles-mêmes, sont fascinées : Flaubert, Dumas, Tourgueniev (qui assista à l'exécution), Lautréamont ou Rimbaud. JeanBaptiste Troppmann est un jeune ouvrier mécanicien de dix-neuf ans qui, en 1869, assassine huit personnes – toute la famille de son patron, Jean Kinck – avant d'être arrêté rapidement. Ses mobiles, jusqu'à la fin, resteront obscurs. Il est guillotiné le 19 janvier 1870.

10 Le 19 juillet 1870, Napoléon III déclare la guerre à la Prusse, à la suite de la candidature d'un prince allemand à la tête du trône d'Espagne. Même si cette candidature a été retirée le 12 juillet, Guillaume I^{er} de Prusse refuse de s'engager pour un renoncement absolu à l'avenir. La dépêche d'Ems (13 juillet) dans laquelle Bismarck relaie la position du roi sert de prétexte à Napoléon III pour engager ce conflit.

11 Le 2 septembre 1870, Napoléon capitule à Sedan ; le 4 septembre, la République est proclamée.

12 Le siège de Paris par les troupes prussiennes et leurs alliés dure du 17 septembre 1870 au 26 janvier 1871.

13 À partir du 8 décembre 1870, le gouvernement s'est replié à Bordeaux ; il y reste jusqu'en mars 1871, date à laquelle le gouvernement Thiers décide de quitter Bordeaux pour s'installer à Versailles.

14 En février 1871, Thiers est nommé chef du pouvoir exécutif ; le 31 août, il devient le premier président de la III^e République et le reste jusqu'en mai 1873.

15 Le madapolam est une étoffe de coton employée en lingerie.

16 Ceux des troupes versaillaises chargées de la répression de la Commune.

AUTEUR

Corinne Legoy

Des histoires plein les poches

Poches, fétiches et talismans aux XVIII^e-XIX^e siècles

Ariane Fennetaux

PLAN

Porte-souvenir

Porte-bonheur

Porte-amulette et « bracelets de parchemins »

Le dedans et le dehors

Poches mémorielles

Poches-talismans

Poches-peaux

« ForGet me Not »

TEXTE

Fragiles mémoires



Source : *Fragiles mémoires*, 2019.

© Manon Escudier.

- 1 « Là où les idoles étaient des statues distinctes, les fétiches typiquement étaient des objets fabriqués pour être portés sur soi », la définition que donne William Pietz du fétiche souligne son lien au corps¹. Comme le vêtement, le fétiche se porte sur soi. Partageant une étymologie latine commune, *feitiçio* et *facticus* viennent du verbe *facere* – qui donnera aussi le mot *fashion* en anglais – fétiche, corps et vêtements sont intimement liés². Quatre notions clés informent d'après Pietz la catégorie du fétiche : l'irréductible matérialité de l'objet, le lien de l'objet-fétiche à une histoire, un récit fondateur dont il est porteur et qu'il réactive, la capacité du fétiche à articuler valeurs individuelles et collectives et le lien du fétiche au corps sur lequel il dispense une protection bienfaisante grâce à l'intervention de forces théurgiques extérieures qu'il convoque³. Il est peu étonnant dans ces circonstances que la poche, contenant réalisé dans le but même de pouvoir garder sur soi, à proximité immédiate du corps, des petits objets portatifs, joue un rôle particulier ici. D'ailleurs, dans les premières tentatives de catégorisation – et de conceptualisation – de la notion de fétiche en Occident analysées par Pietz, on trouve des descriptions faisant référence à des pochettes portées sous les vêtements qui contenaient des charmes⁴. Si ses analyses replacent le fétiche dans le contexte historique particulier des contacts et

échanges entre l'Europe et les sociétés d'Afrique de l'Ouest pour y voir une notion fondatrice de la modernité revendiquée par l'Europe éclairée par opposition à des sociétés « primitives » dominées par des croyances magiques, une analyse des poches européennes aux XVIII^e et XIX^e siècles montre qu'elles demeurent investies de croyances, parfois surnaturelles, et que s'y jouent de nombreuses pratiques apotropaïques ou talismaniques. Loin des Lumières éclatantes proclamées par le XVIII^e siècle et l'avènement de la modernité et du progrès associés au XIX^e siècle, les poches conservent pendant toute la période une part d'obscurité où se logent encore des superstitions ancestrales. Elles abritent aussi une intériorité sentimentale qui au XVIII^e siècle s'esquisse et peu à peu, se discerne confusément et « où déjà le romantisme prend sa délicate place » avant de triompher au siècle suivant⁵.

- 2 Ironie soulignée par Peter Stallybrass, la « modernité » revendiquée par l'Europe, qu'incarne le capitalisme dans lequel la valeur des objets ne réside pas dans leur matérialité mais dans leur capacité à être échangés, correspond aussi en Occident au triomphe d'un autre fétichisme. Car si cette commensurabilité des valeurs semble dissoudre la matérialité des choses et présupposer un détachement des objets, elle se fonde sur une autre croyance surnaturelle, immatérielle mais prégnante, celle de la valeur, ce que Marx appellera le fétichisme de la marchandise⁶. Les poches là aussi ont leur rôle à jouer car elles abritent aussi bien les talismans personnels que l'argent permettant aux individus de participer aux échanges marchands, et président parfois à la métamorphose des uns dans les autres. Dans la poche, la pièce d'or peut être retirée de la circulation et se faire souvenir sentimental tandis que le gage d'amour ou d'amitié gardé en poche peut à tout moment être monnayé et reversé dans le jeu de l'échange commercial auquel il avait été un moment soustrait.
- 3 Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les poches des hommes et des femmes ne sont pas identiques. Alors que les hommes ont des poches intégrées à leurs vêtements depuis au moins le XVI^e siècle, les femmes ont, elles, des poches séparées de leurs vêtements mais non moins intérieures puisque, sous forme de sacs oblongs noués autour de la taille, elles se portent sous la jupe. **[figure 1]** C'est de ces poches féminines dont il s'agira ici et plus particulièrement des poches des femmes britanniques aux XVIII^e et XIX^e siècles, puisque c'est sur ces dernières que

s'est concentrée notre étude⁷. Ni tout à fait intégrées au vêtement, ni tout à fait extérieures à celui-ci non plus, les poches féminines sont à mi-chemin entre vêtements et accessoires. Elles sont liminales et ambiguës et flirtent à la fois avec le visible et l'invisible. Il n'est pas jusqu'à leur existence pendant les deux siècles auxquels nous allons nous intéresser qui ne demeure fantomatique. Les historiens de la mode ont en effet longtemps cru à la disparition des poches détachables à la fin du XVIII^e siècle, se fondant pour cela sur des articles dans la presse de mode annonçant la mort des poches. Pourtant, les poches continuent à hanter les limites de la parure jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle⁸. Là, en bordure de l'apparence, les poches conservent le même rôle de garder à portée de main des objets immédiatement utiles à l'existence et d'autres possessions dont la valeur ne se mesure pas toujours à l'aune du marché mais aussi à celle du souvenir et du sentiment⁹. En outre, alors que les poches masculines existent principalement par leur fonction de contenant, les poches féminines ont la particularité d'être elles-mêmes des objets distincts qui peuvent eux-aussi devenir fétiches. À l'image des objets qu'elles pouvaient contenir, les poches sont parfois elles-mêmes, par leur matérialité, des reliquaires privés chargés de souvenirs, des talismans personnels. Réalisées en peaux ou en textiles, les poches féminines ont en outre une proximité singulière avec le corps. Portées contre la peau, leur localisation sous les jupes autant que leur forme évocatrice en font aussi un objet souvent chargé d'érotisme. La poche éclaire différents aspects de la notion de fétiche : depuis la définition historique et linguistique qu'en donne Pietz jusqu'à l'inflexion économique prise par le terme dans le vocabulaire marxiste ou son utilisation dans l'analyse des comportements fétichistes.

Figure 1 : Poupée, milieu du XVIII^e siècle



Source : Manchester Art Gallery, inv. MCAG. 1955.21.

© Pockets of History Project.

Figure 2 : Nécessaire de couture donné par la reine Charlotte à Mrs Delany



Source : Royal Collection Trust, RCIN 45126.

© Her Majesty Queen Elizabeth II, 2019.

Figure 3 : Portraits de Sarah Hurst et du Capitaine Smith



Source : Hurst Family Collection, en dépôt auprès du Horsham Museum and Art Gallery.

© Tom Gardner.

Porte-souvenir

- 4 Les correspondances et les journaux personnels des femmes britanniques confirment que les poches étaient utilisées pour conserver sur soi des petits objets personnels à valeur sentimentale. Les poches abritent gages d'amitiés ou d'amour sous forme de portraits, de lettres ou de petits accessoires de poche tels mouchoirs, dés à coudre et autres nécessaires gardés dans la poche pour conjurer l'absence de l'être cher – comme si l'objet par sa proximité physique était doté du pouvoir de pallier l'absence de la personne. En 1781, la reine Charlotte donne ainsi à son amie Mary Delany, connue pour ses travaux d'aiguille, un précieux nécessaire à couture de poche qu'elle

désire qu'elle porte sur elle en souvenir de leur amitié alors qu'elles s'apprêtent à passer l'hiver séparées l'une de l'autre¹⁰. **[figure 2]** La proximité physique de l'objet porté sur soi fait de celui-ci le véhicule particulier d'un imaginaire de la proximité sentimentale. La poche se situe dans une zone que l'anthropologue Edward T. Hall, dans ce qu'il appelle sa « proxémique », nomme la zone intime des relations sociales, zone qui se définit par l'intensité des relations qui s'y nouent. Hall s'intéresse aux relations interpersonnelles et sociales mais son analyse peut être étendue aux relations entre sujets et objets, les objets admis dans cette zone jouissant d'un statut particulier.

- 5 Je vous fais parvenir enfin la montre et envie son bonheur de se trouver si proche de vous et d'être si souvent sous vos yeux, fréquemment consultée par vous pour savoir comment passe le temps tandis que vos mains s'emploient à d'excellents ouvrages. Mais prenez garde car j'y ai jeté un sort si puissant que chacun des mouvements de son mécanisme vous dira que c'est le battement de mon cœur qui aspire à vous servir et avec plus de fidélité encore que la montre¹¹. C'est avec ces mots que Christopher Wren, architecte de la Cathédrale de Saint-Paul à Londres, envoie en 1669 à Faith Coghill, sa future femme, une montre qu'il a fait réparer pour elle. Dans la tradition des poètes métaphysiques de son siècle, Wren mêle l'animé et l'inanimé, le mécanique et l'organique pour exprimer ses sentiments. Mais il saisit aussi par la métaphore quelque chose de la manière spécifique dont la poche, dans sa proximité physique avec le corps devient parfois une extension quasi organique de celui-ci. La poche est portée dans la continuité immédiate du corps, en contact presque direct avec celui-ci et sa chaleur, à portée de main et atteinte par le toucher seul plutôt que la vue, elle a aussi affaire avec une certaine phénoménologie haptique, un savoir incarné. Ronde, enveloppante, organique, chaude, la poche devient une extension du corps. Entre l'inerte et le vivant, elle est un espace de l'entre-deux, à la fois sur-vestimentaire et sur-naturelle, elle est le lieu du secret et des espoirs intimes, un espace matriciel où adviennent les rêves. Lorsqu'en 1759 Sarah Hurst, fiancée secrètement avec le Capitaine Smith, travaille à leur mariage clandestin, elle porte dans sa poche, leurs deux portraits. **[figure 3]** Il s'agit de pallier l'absence et de garder le secret, bien sûr, mais l'intimité des portraits réunis dans sa poche agit aussi comme un dispo-

sitif votif accomplissant pour la faire advenir l'union projetée et espérée au-dehors¹². Se prêtant à des pratiques propitiatoires et théurgiques plutôt que maléfiques, la poche abrite une « bienfaisante étrangeté » qui parfois va ainsi jusqu'à animer les objets qu'elle contient, leur insufflant la vie. Dans une lettre de 1766 où elle remercie son amie de lui avoir envoyé son portrait qu'elle entend garder dans sa poche afin de pouvoir « converser » avec celui-ci, Elizabeth Carter raconte avoir sorti son amie de sa poche lors d'une de ses promenades : « I took you out of my pocket », écrit-elle¹³.

Porte-bonheur

- 6 Les significations des objets gardés dans les poches peuvent être personnelles et sentimentales, comme dans les gages d'amitiés ou d'amour, ou bien correspondre à des croyances partagées. Dans l'étude réalisée par Françoise Bayard sur les poches des cadavres dans la région du Lyonnais aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, les textes et objets religieux sont largement majoritaires parmi les possessions des défunts¹⁴. Dans ce pays catholique, les chapelets, scapulaires et reliquaires peuplent les poches des cadavres pour apporter à leur propriétaire « protections puissantes » et « ultimes recours » au moment de la mort. Signes de la participation de l'individu à la foi chrétienne, ici catholique, ils servent à garantir que le corps du défunt sera intégré à la communauté des fidèles par l'intermédiaire de la célébration des rites funéraires quelle que soit la raison de la mort – accidentelle ou volontaire¹⁵. Ils offrent aussi un réconfort intime à l'individu face à l'inconnu de la mort¹⁶. En 1638, dans son autobiographie, Elizabeth Isham, fille d'une famille protestante aisée de la région de Northampton, raconte comment son bien-être spirituel étant jeune fille s'est nourri de passages de la Bible conservés dans sa poche : « Trouvant un jour une page de l'Épître de St Jean [...] je la pliai et me fis un petit livre avec et comme j'en tirais grande joie, je le gardais dans ma poche, et en faisais souvent lecture pour moi-même¹⁷ ».
- 7 Les vieilles superstitions populaires n'ayant rien cédé aux Lumières et à la modernité, les rites propitiatoires et la pensée magique habitaient les poches aussi bien que les passages de la Bible pendant toute la période¹⁸. La proximité corporelle de la poche en fait ainsi un

espace prophylactique où l'on garde des objets aux vertus protectrices. On apprend ainsi qu'au ^{xix}^e siècle il est fréquent qu'une vieille femme ait dans la poche « un crapaud séché pour se protéger contre la petite vérole¹⁹ ». Les contenus des poches révélés par les procès des pickpockets y montrent régulièrement des os contre les crampes ou la sciatique. En 1750, Bridget Bourne mentionne parmi « les choses sans valeur » qu'elle avait dans les poches avant de se les faire voler « un os contre la sciatique²⁰ ». La catégorisation de l'os comme n'ayant pas de valeur par Bridget fait évidemment référence à l'absence de valeur économique aux yeux du tribunal et non aux vertus bienfaitrices de l'os et à sa capacité à éloigner ou soulager la douleur. Cette valeur, bien réelle aux yeux de Bridget, explique la présence de l'os dans sa poche et justifie que, publiquement lors de son procès, elle le mentionne parmi les objets au centre du préjudice subi. En 1796, Mary Marshall, qui « dans un accès de démence s'est noyée » dans la Tamise, avait « dans la poche droite [...] une grande clé, un dé en argent, une pièce d'un *farthing* et un os contre les crampes²¹ ». Le procès-verbal dressé par le *coroner*, préposé à la levée des cadavres, détaille l'apparence de la défunte, ses vêtements et ses objets en vue de déterminer son identité et les causes probables de son décès. Par bribes, les listes établies par les *coroners* rassemblent quelques fragments de l'existence des individus souvent sans nom et sans attache afin de les réinscrire dans le tissu social à travers le processus de l'identification. Au même titre que le « dé en argent » ou « la pièce d'un *farthing* » qui aident à situer Mary, le *coroner* a pris la peine d'inscrire la présence d'un os « contre les crampes ». Parmi les possessions muettes d'un corps devenu silencieux, le greffier reconnaît dans l'os retrouvé dans la poche de la défunte un os « contre les crampes » et c'est ainsi qu'il le nomme, révélant l'existence sociale des croyances qui habitaient les poches. Ces os gardés à proximité du corps et dotés, au moins par leurs propriétaires, de vertus prophylactiques illustrent la manière dont la poche se fait espace de protection et de promesse pour l'individu : promesse du secret, de l'amour, de la fidélité ou de la guérison.

Figure 4a : Poche retrouvée dans une cache murale dans une maison d'Abingdon



Source : Abingdon County Hall Museum, inv. OXCMS:1997.7.1.

© Pockets of History Project.

Figure 4b : contenu d'une poche retrouvée dans une cache murale dans une maison



Source : Abingdon County Hall Museum, inv. OXCMS:1997.7.1.

© Pockets of History Project.

Porte-amulette et « bracelets de parchemins »

- 8 N'importe quel objet peut se transformer en amulette et le séjour dans la poche confère aux objets qui s'y trouvent de manière prolongée des pouvoirs particuliers, voire une aura talismanique. Dans les témoignages des procès du tribunal de la cité de Londres, *The Old Bailey*, on voit comment certains petits objets du quotidien étaient gardés parfois plusieurs décennies dans les poches – certains avec une valeur intrinsèque, d'autres déclarés sans valeur. L'espace de la poche, tout en étant un instrument de participation aux échanges commerciaux puisqu'on y garde souvent son argent, préside aussi à

son propre système de valeur, en dehors des lois du marché. En 1794, Richard Bullen par exemple reconnaît le vieux couteau de poche vert « sans valeur » dérobé à sa femme qu'elle gardait déjà avec elle dans la poche au moment de leur mariage²². La fragilité des possessions toujours menacées de perte ou de vol dans une société où la sécurité matérielle n'existe guère, ainsi que leur plasticité dans une économie encore largement fondée sur l'échange et le troc et où chaque chose est toujours monnayable donnent, il est vrai, une valeur d'exception à l'objet gardé plusieurs années voire décennies d'affilée dans une poche. « Sans valeur » sur le marché, le couteau a acquis une valeur spécifique de par son séjour prolongé dans la poche. À l'inverse, une pièce d'argent peut être retirée de la circulation commerciale pour acquérir une toute autre valeur. La poche préside à cette transmutation des valeurs²³. En 1781, lorsqu'Esther Maclope est cambriolée à Londres, on identifie le voleur parce qu'on trouve sur lui une pièce espagnole d'un dollar en argent qu'Esther gardait « toujours » dans la poche. « La pièce, cela faisait quarante ans que je l'avais : mon mari me l'avait donnée avant notre mariage », dit-elle au juge lors du procès²⁴. Si le voleur a sans doute été attiré par l'argent massif de la pièce, pour Esther et son mari ce n'est pas celui-ci qui donnait sa valeur à la pièce mais l'histoire personnelle qui s'y était agrégée pendant les quarante années passées dans la poche d'Esther. La proximité physique autant que le temps et sa patine ou la vertu d'habitude d'un objet, quel qu'il soit, maintes fois touché du bout des doigts, peut-être parfois sorti de la poche pour être tenu dans la main ou contemplé contribuent à l'aura particulière dont il se dote. Les objets aux vertus tutélaires portés dans la poche, tout contre le corps, deviennent parfois de véritables sacramentaux séculiers et singuliers, des talismans intimes dont la taille miniature ne fait que décupler le pouvoir bénéfique irradiant la personne qui les porte.

- 9 Souvent, comme pour les os, leurs significations s'inscrivent à l'encontre des prescriptions de la modernité, à l'encontre aussi des instances, dont l'autorité s'exerce sur les femmes à l'extérieur – père, mari, maîtresse, logeuse... D'autres fois au contraire, elles viennent, au cœur de cet espace intime, inscrire la participation de l'individu au social : objets religieux on l'a vu plus haut, mais aussi fragments de papier et « bracelets de parchemins », recommandations d'une ancienne maîtresse, laissez-passer officiel, certificats de mendicité,

lettres d'acquiescement, reçus et reconnaissances de dette autant de « viatiques de soi délivrés par les autorités » gardés dans les poches²⁵. Ces papiers officiels sont particulièrement importants pour les plus démunis, ceux-là mêmes qui ne maîtrisent que peu ou pas du tout la langue écrite et qui pourtant, comme l'a magistralement analysé Arlette Farge, entretiennent avec cette langue du pouvoir un rapport étroit, intime, vital – quasi spirituel aussi²⁶. Bien que dénués apparemment de toute transcendance, ces papiers utilitaires manient une langue parfois seulement confusément comprise par ceux qui les gardent en poche mais à laquelle ils vouent néanmoins entièrement leur confiance et leur espérance. Les femmes modestes ne maîtrisaient peut-être pas les formules officielles ou convenues d'un laisser-passer ou d'une recommandation mais ne savent que trop bien leur redoutable pouvoir et efficacité. Sans laissez-passer, le voyage devenait vagabondage avec risque immédiat d'arrestation. Sans recommandation, peu de chances de trouver un emploi. Mais armée de ces grimoires aux formules quasi magiques tant elles sont miraculeuses dans leurs effets, une femme peut aller librement sans être davantage inquiétée par les autorités ou se présenter pour une place de domestique en ayant une chance d'y être prise.

Le dedans et le dehors

- 10 Parfois les significations des objets dans les poches sont officielles et collectives, d'autre fois davantage mémorielles et individuelles. Elles sont toujours en tout cas complexes et mêlées, comme en témoigne l'une des poches les plus surprenantes de notre corpus matériel. Il s'agit d'une poche découverte en 1994 dans le mur d'une maison à Abingdon dans la région d'Oxford. **[figure 4]** Emmurée de manière délibérée, la poche contient un ensemble d'objets – un bonnet d'enfant, des pièces de monnaie, des jetons, des fragments de reçus et de lettres ainsi que des graines de houblon. Elle date, d'après son textile, sans doute de la seconde moitié du XVIII^e siècle mais les objets qu'elle contient, eux, ne sont pas strictement contemporains de la poche elle-même. Certains sont plus vieux puisque la pièce la plus ancienne date de 1573-1577 et des fragments de papier portent la date de 1670 tandis que d'autres datent de la toute fin du XVIII^e siècle puisqu'on y trouve une pièce datée de 1797. La poche comme le petit

bonnet d'enfant qu'elle contient présentent des marques d'usage et d'usure : tous deux ont été portés avant d'être consignés dans la cache murale, la poche l'a si bien été que l'étoffe est déchirée au niveau de l'ouverture et que le lien par lequel elle était attachée autour de la taille a rompu puis été noué en une réparation de fortune. Comme d'autres vêtements et accessoires emmurés à dessein, la poche et son contenu ont été placés près de l'une des ouvertures de la maison. C'était le cas en général de ces objets censés apporter protection à la maison et ses habitants – cheminées, portes et fenêtres représentant autant de brèches possibles par où le mauvais œil pouvait s'introduire et compromettre la fortune des habitants. Comme les os qui promettent protection voire rémission, cet assemblage de choses dans cette poche emmurée étend à la maisonnée dans son ensemble ses vertus apotropaïques²⁷. La tradition populaire de magie propitiatoire se double ici sans doute d'un rituel de fertilité avec le bonnet d'enfant placé à l'intérieur de cette poche à la forme et fonction utérine, entourée de graines de houblon, elles-mêmes symbole de fertilité. Les aspirations et croyances secrètes que les individus confient à leurs poches et aux objets devenus talismans qu'ils peuvent y mettre demeurent aussi difficiles d'accès pour les historiennes et historiens qu'ils pouvaient l'être pour les contemporains. Dans l'entremêlement d'objets de la poche emmurée d'Abingdon, se trame un monde complexe où les notions de protection, d'intérieur et d'extérieur, de contenant et de contenu s'entrelacent. Et si on peut confusément esquisser les contours de ce qui est une manière de se situer dans un monde multi-dimensionnel où les croyances populaires ancestrales se mêlent à une participation à la modernité technologique, et où les rituels communs se conjuguent avec les espoirs intimes, on doit aussi renoncer à vouloir en déchiffrer les significations exactes.

- 11 On remarque néanmoins que la mise en abyme opérée par la poche dans laquelle ont été mis des objets avant qu'elle ne soit elle-même placée dans une cavité murale fait écho aux stratégies d'organisation interne des poches féminines. Parfois les poches avaient des compartiments intérieurs, des poches dans les poches, d'autre fois les femmes avaient recours à l'intérieur de leur poche à des pratiques d'emboîtement souvent successifs comparables à la manière dont la poche d'Abingdon contient les autres objets tout en étant elle-même

contenue dans la cache murale. Un objet est par exemple mis dans une bourse qui est ensuite mise dans une tabatière elle-même enveloppée dans un mouchoir noué et placé dans la poche. Ces stratégies d'organisation vont au-delà d'une pure question utilitaire ou pragmatique et nous permettent d'entrevoir un monde secret et mystérieux, un « ordre du soi » où le rituel et l'habitude des gestes, leur répétition et ordonnancement sont autant de pratiques conjuratoires invoquant la protection à la fois pour les objets et sans doute aussi pour les individus eux-mêmes²⁸. Comme pour la maison, l'emboîtement des contenants fait jouer la protection à plusieurs échelles – la poche utérine qui protège le bonnet enfantin est elle-même contenue au sein de la maison, autre contenant protecteur de la famille et du groupe social²⁹. Pour les anthropologues, sacs, maisons et autres contenants d'origine humaine, en définissant un intérieur et un extérieur et en incluant – et en excluant – certaines choses dans l'espace ainsi créé, sont des manières de donner forme à des valeurs individuelles et collectives³⁰. En instiguant un ordre, la poche permettait à l'individu de s'imaginer et se situer dans le groupe social.

- 12 Lieux où les taxonomies à la fois subjectives et collectives prenaient forme, les poches étaient des espaces de construction du sens. Contenants d'autres objets, les poches étaient aussi des objets à part entière. Elles jouaient parfois un rôle de talisman, matérialisant le souvenir, prodiguant la bienfaisance ou gardant dans leurs fibres mêmes la mémoire des corps de celles qui les avaient faites et portées.

Poches mémorielles

Figure 5 : Poche brodée, milieu du XVIII^e siècle



Source : Nottingham City Museums and Galleries, inv : NCM 1964-35.

© Louise Jasper.

Figure 6 : Poche en appliqué, lin et coton, fin XVIII^e siècle



Source : Winterthur Museum, Delaware, inv : 1967.1392.

© Bequest of Henry Francis du Pont.

Figure 8 : Poche en patchwork, fin XVIII^e siècle



Source : Manchester Art Gallery, inv. MCAG. 1947.1250.

© Manchester Art Gallery.

Figure 9 : Poche réalisée dans un uniforme militaire, après 1768



Source : National Army Museum, Londres, inv. NAM. 2006-08-53-1.

© National Army Museum.

Figure 7 : Poche de soie noire brodée de laine, 1807-1815



Winterthur Museum, Delaware, inv : 2006.0011.001.

Crédits : Museum purchase with funds provided by the estate of Sally Behr Pettit and Samuel L. Pettit.

- 13 Souvent réalisées de manière domestique, les poches peuvent être personnalisées dans leur fabrication et leur décor. Par le biais de la broderie, une femme peut orner sa poche de motifs chargés de significations personnelles ou propitiatoires, espérant s'attirer bienfait ou protection, sans doute à la fois pour les objets que la poche contient et, sous les vêtements, pour les parties du corps contre laquelle elle est tenue. Plusieurs poches ont des motifs qui rompent avec les habituelles fleurs de la broderie féminine en incluant des figures humaines. L'une représente ainsi un homme et une femme – une mère et son fils ? – de part et d'autre de l'ouverture de la poche, une main tendue vers l'autre personnage semblant figurer – à moins que ce ne fût conjurer ? – une séparation³¹. **[figure 5]** D'autres poches portent des motifs particuliers comme cette poche réalisée en soie noire qui représente un navire et une chaumière, là aussi de part et

d'autre de l'ouverture cette fois-ci horizontale de la poche. Ornée de gros motifs de cœurs, de croix et du nom de sa propriétaire écrit à l'aiguille en lettres capitales – Helen U.W – flanquée de chaque côté des initiales M. R., la poche semble évoquer une séparation, peut être un deuil³²? **[figure 6]** Une autre, qui recourt à la technique de l'appliqué, porte de larges croix réalisées dans un coton imprimé de couleur sombre qui fait aussi penser à une possible fonction commémorative de la poche³³. **[figure 7]** On remarque aussi que les fragments de tissus intégrés au décor ne semblent pas toujours être choisis par rapport au motif représenté – telle cette pièce de coton imprimé sur fond blanc où la fleur du motif se retrouve largement coupée aux marges de la pièce. Sur une pièce de l'autre côté, le motif se retrouve lui aussi décentré, coupé, évoquant ainsi un travail fait à partir de morceaux à utiliser tels quels plutôt que de morceaux sélectionnés et orchestrés en vue de réaliser un décor dont le résultat voulu guiderait le choix. On peut ainsi penser que cette poche a été confectionnée à partir de chutes de tissus. Le prix du textile étant élevé, il est alors fréquent de réutiliser les étoffes plusieurs fois et d'optimiser les chutes après la réalisation d'un vêtement. Ces motivations sont pragmatiques ou économiques. Mais le textile, on le sait, se prête aussi à des pratiques mémorielles qui peuvent être de plusieurs sortes.

- 14 D'une part, les pièces textiles et travaux d'aiguilles sont souvent légués de génération en génération, se transmettant d'une femme à l'autre, parfois accompagnés de leur histoire et de celle des femmes les ayant réalisés³⁴. Dans une lettre de 1824 qu'elle envoie à sa fille âgée de neuf ans dont elle est séparée, en même temps qu'elle lui fait parvenir un ensemble de pièces textiles assemblées sur plusieurs générations, Ellen Weeton détaille l'histoire de certains des fragments envoyés :

Le ruban vert provient de tout un lot que ma mère (votre grand-mère Weeton) possédait jadis ; mon père les avait gagnés comme récompense pendant la guerre aux Amériques [...] si je rentre dans tous ces détails ma Mary c'est pour que vous sachiez quelque chose de la famille de votre mère [...] le bout de patchwork provient d'un vieux couvre-lit que j'ai fait il y a plus de vingt ans [...] l'hexagone au milieu est un fragment d'un de nos plus beaux rideaux de lit fait dans

une toile peinte venant des Indes que mon père avait rapportée de l'un de ses voyages³⁵.

- 15 Les fragments qui constituent ce petit trésor familial textile gardent la mémoire du passé et chaque strate dans l'histoire des recyclages successifs ajoute au palimpseste de significations qui s'enrichit de génération en génération d'une épaisseur de sens supplémentaire. Histoire ouverte puisque le fragment de patchwork envoyé à la jeune Mary Stock par sa mère pourra lui-même être intégré à une nouvelle création textile.
- 16 D'autre part, le recyclage et la réutilisation de fragments textiles provenant de vêtements portés par quelqu'un de proche revêtent des pouvoirs mnémoniques³⁶. Elizabeth Shackleton écrit ainsi en 1778 dans son journal, le jour de l'anniversaire de son fils, alors que celui-ci est absent : « mis en honneur de cet heureux jour [...] une nouvelle pelote à épingle de belle laine marron clair tirée d'un habit de mon cher petit enfant, mon petit Tom chéri, attachée par un nouveau lien bleu³⁷ ». L'habit devenu pelote d'épingle se fait métonymie matérielle du fils aimé et conjuration de l'absence. La pelote talismanique remplace la séparation par le lien, l'éloignement par la proximité physique. Porté sous la jupe et autour des hanches dans un espace intime et maternel, l'objet est investi du pouvoir métaphorique de représenter le fils, la proximité corporelle de l'espace où il est porté prodiguant à l'objet protection bienfaisante.
- 17 Réaliser un patchwork est une manière d'assembler chutes et fragments, ces « bribes tangibles du passé », pour former un objet qui se charge alors de l'histoire d'un individu, voire d'une famille, parfois sur plusieurs générations³⁸. Une poche en patchwork datant de la fin du XVIII^e siècle est réalisée avec plus de vingt morceaux de tissus différents – certains cotons imprimés datant vraisemblablement de la toute fin du siècle tandis que la poche intègre également des fragments de broderie bien plus anciens³⁹. **[figure 8]** Ce sont plusieurs générations textiles qui sont représentées par les étoffes rassemblées pour faire cette poche. Feuilletage de mémoires, ces textiles étaient sans doute conservés dans la famille sur plusieurs générations, soit sous forme de vêtements ou de tissus d'ameublement, soit déjà sous forme de fragments dans une boîte à ouvrage. Des souvenirs nés de

leur fréquentation quotidienne dans l'espace domestique y sont attachés.

Figure 10 : Carte cousue au devant d'une poche, vers 1730



National Museums, Scotland, inv : H.RHB 11.

© National Museums, Scotland.

Poches-talismans

- 18 La minutie du travail requis par la construction d'une autre poche, réalisée à partir de fragments d'un uniforme militaire et en particulier de son bonnet et son manteau, illustre les efforts déployés pour faire ces poches⁴⁰. [figure 9] Assemblée sans doute après 1768, date à laquelle intervient une réforme militaire, la poche rassemble sur le devant un certain nombre des parties brodées du haut bonnet en forme de mitre portée par le tambour d'infanterie du régiment : la couronne, le tambour et les drapeaux ont été appliqués sur un fond constitué par le drap gris du manteau. Le numéro du régiment qui décorait à l'origine l'arrière de la coiffe afin de pouvoir être visible par

le reste du régiment lors des batailles a lui aussi été utilisé pour décorer le devant de la poche. La personne qui a confectionné cette poche n'a pas dérogé à la devise latine du régiment brodée sur la coiffe et transposée sur la poche « *Nec Aspera Terrent* » – « Ils ne redoutent pas les épreuves ». Le patient travail pour métamorphoser cette coiffe en poche indique sans aucun doute que cette coiffe militaire devait revêtir une signification particulière pour la personne qui s'est donné cette peine.

- 19 Comme la pelote portée par Elizabeth en honneur de son fils le jour de son anniversaire, une poche faite d'un uniforme masculin peut revêtir des significations mémorielles mais aussi se prêter à des rituels talismaniques. Qu'une femme ait pu porter autour de ses hanches une coiffe ayant appartenu à un proche, ajoute aux résonances de l'objet. Mais là où Elizabeth explicite les connotations de sa pelote, nul journal n'a consigné l'histoire et les significations de cette coiffe devenue poche. Pourtant la poche garde la trace de quelque chose de cette histoire muette dont l'éloquence reste tapie dans les replis de l'objet pour qui prend la peine de regarder le soin et la régularité des minuscules points ou de voir les traces de transpiration et de sébum, signes que la coiffe a été portée avant d'être transformée en poche tandis que les traces à la fois d'abrasion et de réparation sur la poche indiquent qu'il s'agit d'un objet qui a été beaucoup porté et donc sans doute aimé.

Poches-peaux

- 20 Le textile, plus encore que tout autre matériau, a une proximité avec le corps. Le lexique souligne le rapprochement entre tissu et tissus, entre vêtement et tégument. Souple et mobile, le textile peut se faire, comme la peau, enveloppe ou surface. Matière vivante et organique il se feutre et se patine au contact du corps, en absorbe les sécrétions et va jusqu'à s'imbiber de son odeur. On comprend ainsi que certaines poches aient pu se prêter à des pratiques mémorielles. « Cette poche a été portée en 1733 par Miss Rolland de Burnside près de Dumferline. C. Anderson » sont les mots que l'on peut lire sur un bout de papier cartonné cousu au-devant d'une poche⁴¹. Cette petite note manuscrite nous rappelle que la poche, compagne fidèle d'une femme parfois pendant de longues années, se prête parfois elle-même aux

pratiques du souvenir et de la mémoire. **[figure 10]** L'usure, les plis ou déformations, et les traces de frottement de la main sont autant de signes qui manifestent en creux la présence du corps de la femme, tout comme les chaussures gardent les traces de la démarche ou les plis au creux du coude que les tailleurs britanniques appellent « memories », évoquent le corps absent et ses mouvements particuliers⁴².

- 21 En juin 1805 à Londres, la maladie force William Cantell, charpentier ayant récemment perdu sa femme, à garder le lit. Une femme employée à faire le ménage en profite pour lui voler les anciens vêtements de sa femme décédée⁴³. Les témoignages recueillis lors du procès révèlent qu'au lieu de se conformer à la coutume habituelle qui consistait à distribuer les affaires de la défunte entre les domestiques et sa fille ou de les vendre, Cantell les a conservées. Bien rangées dans les tiroirs de deux malles, les affaires sont gardées sous clé par Cantell dans « la pièce à part où [sa] femme est morte ». Depuis le décès, l'accès à « la pièce à part » est jalousement gardé par Cantell qui en conserve la clé sous son oreiller, celle-ci n'étant confiée à « quiconque au monde », pas même à sa propre fille « sauf si elle était accompagnée par quelqu'un d'autre ». Dans la pièce se trouvent les vêtements de sa femme qu'il déclare vouloir « garder toute sa vie » et parmi lesquels il y a « un bonnet, une poche, et deux paires de bas et un mouchoir ». Ces accessoires n'ont que peu de valeur économique mais ils prennent sens pour Cantell car ils ont enveloppé les différentes parties du corps de sa femme et ceint celui-ci en différents endroits – ses cheveux, son cou, ses cuisses, ses hanches. Ils ont tous, dans leurs fibres mêmes, sans doute conservé l'empreinte olfactive de sa vie par-delà la mort⁴⁴. Le témoignage ne nous dit rien de ce que Cantell fait de ces vêtements soigneusement conservés mais nous savons que pour un autre veuf éploré, Edmund Harrold, le fétichisme vestimentaire allait alors plus loin. Dans les pages du journal où il notait avec précisions ses étreintes avec sa femme, Edmund Harrold écrit qu'à la mort de celle-ci en 1712, il se fait faire un habit de deuil dans « la robe-manteau et le jupon noir » de celle-ci et qu'il compte le « porter [...] en son honneur⁴⁵ ». Recyclées et réinvesties par Harrold, les vêtements sont ré-animés, la sensualité propre au textile créant une communion sensorielle, charnelle entre les vivants et les morts. Nul ne sait si les poches de M^{me} Cantell

étaient au centre de telles pratiques fétichistes mais il est certain que le lien des poches à l'intimité et leur sensualité propre ou leur forme évocatrice en font des appendices de l'anatomie féminine qui sont souvent, dans les représentations littéraires ou graphiques tout au moins, teintées d'érotisme, voire au centre de fantasmes pornographiques⁴⁶. Mais s'il est difficile pour l'historienne et l'historien de sonder les cœurs et expliciter les croyances, il est encore plus difficile, voire impossible, de s'immiscer dans l'intimité des désirs et des corps. Aussi devons-nous renoncer à jeter pleinement la lumière sur ce qui doit rester une part irréductible d'ombre des individus du passé.

Figure 11 : Pochette miniature brodée en cheveux 1851



Source : collection particulière.

© Tom Gardner.

« ForGet me Not »

- 22 Si l'on revient aux éléments de définition du fétiche identifiés par Pietz, la similitude avec certains des fonctionnements des poches apparaît clairement. Indéniablement ancrés dans la matérialité comme le fétiche, les objets gardés dans la poche comme les poches elles-mêmes sont aussi, comme lui, investis de croyances à la fois sociales et intimement personnelles⁴⁷. Les poches et leurs contenus sont aussi souvent attachés à un récit (personnel, familial, social, religieux) qu'ils incarnent et réactivent à la fois, renforçant en même temps qu'ils les matérialisent les constructions et croyances qui nourrissent ce récit. Dans le même temps, la forme organique – utérine même on l'a vu – des poches féminines et l'espace corporel intime où elles sont portées donnent à ces appendices textiles un lien particulier au corps. Protectrices, talismaniques, propitiatoires, charnelles : les poches des femmes et leurs contenus sont bel et bien des fétiches modernes.
- 23 Une dernière poche nous éclaire. Brodée en cheveux avec les mots « Margaret Deas ForGet me Not », elle permet de ressaisir nombre des enjeux évoqués ici. **[figure 11]** La petite poche fut donnée en 1851 par Margaret Deas, détenue à la prison pour femmes de Glasgow, à Annie Stirling, la femme du gouverneur de la prison. Trop petite pour être véritablement utilisable, elle n'a d'autre fonction que d'être. Elle tire sa valeur du fait qu'elle a été réalisée par une femme pour une autre, la taille réduite de la poche attirant l'attention sur le geste minutieux requis pour la réaliser. Elle est décorée de petits cœurs de part et d'autre de l'ouverture, du nom de son auteure, Margaret Deas, ainsi que des mots « Ne m'oublie pas », « ForGet me Not », brodés en cheveux. Elle remplit ainsi clairement une fonction mémorielle. La poche donnée en cadeau par une femme à une autre femme s'inscrit ainsi dans la tradition des pratiques sentimentales des gages d'amitiés échangés entre amies et articule, dans sa matérialité, histoire personnelle et représentations collectives. Les cheveux sont depuis longtemps associés au vocabulaire du sentiment comme à celui du deuil. Partie du corps de l'autre, les mèches de cheveux en représentent, par synecdoque, l'être entier. Imputrescibles et intimement liés au corps, les cheveux humains sont également utilisés dans les rituels de magie propitiatoire comme les bouteilles de sorcières, ou *witch*

bottles, dans lesquelles des mèches de cheveux sont souvent enfermées avec clous et épingles afin d'y attirer et y fixer les mauvais esprits⁴⁸. La poche n'est sans doute pas ensorcelée pourtant son message quelque peu inquiétant lui confère une certaine étrangeté. On ignore les circonstances exactes dans lesquelles cette poche est réalisée et le sens exact à donner à la devise – l'appel au souvenir était-il une simple formule sentimentale un peu convenue ou bien était-il lié à des circonstances plus dramatiques pour l'auteure de la poche ? Sa déportation prochaine ? Son exécution ? Quoi qu'il en soit, la poche est indéniablement un objet troublant.

- 24 Incorporant à ses fibres-mêmes une partie du corps de son auteure, elle l'incarne au sens propre – à moins que ce soit son auteure qui ne s'y matérialise. Ainsi dans cette poche semble abolie la distinction entre sujet et objet, pourtant censée être fondatrice d'une modernité qui se définirait par opposition au fétiche primitif. La poche nous rappelle que le triomphe du capitalisme auquel assiste l'Occident n'abolit pas la propension humaine à enchanter le monde et ses objets les plus humbles. Dans les poches – à la fois dans ce qu'elles contenaient et dans leurs matérialité propre – pensée animiste et anthropomorphiste ne sont jamais très loin. Dotée de parole, cette petite poche interpelle aussi historiennes et historiens sur la nécessité de ne pas oublier les traces matérielles dont les objets sont porteurs pour qui s'intéresse au passé. Gardant sa part de mystère cependant, elle appelle à le faire avec humilité et prudence.

BIBLIOGRAPHIE

Archives écrites

The Old Bailey Proceedings
Online 1674-1913, www.oldbaileyonline.org, version 7.0, 24 mars 2012.

London Lives, 1690-1800, Crime, Poverty and Social Policy in the Metropolis, www.londonlives.org.

Princeton University Library, Elizabeth Isham, « Book of Remembrance »,

autobiography, c.1638, MS RTC01 (n° 62).

City of Westminster Archives, Coroners Inquests into suspicious deaths.

Archives matérielles

Oxfordshire County Council Museum
Service : Poche, OXCMS 1981.85.2 ;

Bonnet, OXCMS 1981.85.1.

Abingdon County Hall Museum,
Abingdon-on-Thames : Poche,
OXCMS:1997.7.1.

Manchester Art Gallery : Poche, MCAG.
1947.1250.

Museum of Fine Arts, Boston : Poche,
53 521.

National Army Museum, Londres :
Poche, NAM. 2006-08-53-1.

National Museums, Scotland : Poche,
H.RHB 11.

Nottingham City Museums and
Galleries, Nottingham : Poche,
NCM 1964-35.

Victoria & Albert Museum, Londres :
Paire de poches inachevées, T.31-1935.

Winterthur Museum, Delaware : Poche,
1967.1392 ; Poche, 2006.0011.001.

Bibliographie

Ash, Juliet, « Memory and Objects » in
Pat Kirkham (dir.), *The Gendered Object*,
Manchester, Manchester University
Press, 1996, p. 219-224.

Bayard, Françoise, « Au cœur de
l'intime : Les poches des cadavres.
Lyon, Lyonnais, Beaujolais (xvii^e-
xviii^e siècles) », *Bulletin du centre Pierre
Léon d'histoire économique et sociale de
la région lyonnaise*, 2, 1989, p. 5-41.

Bernasconi, Gianenrico, *Objets portatifs
au siècle des Lumières*, Paris, Éditions
du comité des travaux historiques et
scientifiques, 2015.

Bide, Bethan. « Signs of Wear:
Encountering Memory in the Worn
Materiality of a Museum Fashion

Collection », *Fashion Theory* 21, n° 4,
2017, p. 1-28.

Burman, Barbara et Fennetaux, Ariane,
*The Pocket: A Hidden History of
Women's Lives 1660-1900*, Londres &
New Haven, Yale University Press, 2019.

Davies, Owen, « The Material Culture of
Domestic Magic in Europe: Evidence,
Interpretations, Comparisons » in
Boschung Dietrich et Bremmer Jan N
(dir.), *The Materiality of Magic*, Wilhelm
Fink Verlag, 2015, p. 379-417.

Eastop, Dinah, « Garments Deliberately
Concealed in Buildings » in Robert
J. Wallis et Kenneth Lymer (dir.), *A
Permeability of Boundaries ? New
Approaches to the Archaeology of Art,
Religion and Folklore*, Oxford: British
Archaeological Reports / John and
Erica Hedges, 2001, p.79-83.

Eastop, Dinah, « Outside in: Making
Sense of the Deliberate Concealment of
Garments within Buildings », *Textile:
Journal of Cloth and Culture* 4, n° 3,
2006, p. 238-255.

Farge, Arlette, *Le Bracelet de
parchemin : l'écrit sur soi au xviii^e siècle*,
Paris, Bayard, 2003.

Farge, Arlette, *Vies oubliées. Au cœur du
xviii^e siècle*, Paris, La Découverte, 2019.

Fennetaux, Ariane, « Sentimental
Economics : Recycling Textiles in
Eighteenth-Century Britain » in
Fennetaux, Ariane, Junqua Amélie et
Vasset Sophie (dir.), *The Afterlife of Used
Things. Recycling in the Long Eighteenth
Century*, London & New York,
Routledge, 2014, p. 122-141.

Harrison, Anna et Kathryn, Gill, « An
Eighteenth-Century Detachable Pocket
and Baby's Cap Found Concealed in a

- Wall Cavity: Conservation and Research », *Textile History* 33, n° 2, 2002, p. 177-94.
- Hoggard, Brian, « The Archaeology of Counter Witchcraft and Popular Magic », in Owen Davies et Willem de Blecourt (dir.), *Beyond The Witch Trials*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 167-186.
- Hoggard, Brian, « Witch-Bottles: Their Contents, Contexts and Uses », in Hutton Ronald (dir.), *The Physical Evidence for Ritual Acts, Sorcery and Witchcraft in Christian Britain*, Londres, Palgrave, 2015, p. 91-105.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, « Objects of Memory: Material Culture as Life Review », in Elliott Oring (dir.), *Folk Groups and Folklore Genres, a Reader*, Logan, Utah, Utah State University Press, 1989, p. 329-338.
- Kopytoff, Igor, « The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process », in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.
- Lambert, Miles, « "Cast off Wearing Apparell?": The Consumption and Distribution of Second-Hand Clothing in Northern England during the Long 18th Century », *Textile History* 38, n° 1, 2004, p. 1-26.
- Lambert, Miles, « Death and Memory: Clothing Bequests in English Wills 1650-1830 », *Costume* 48, n° 1, 2014, p. 46-59.
- Najy, Myriem et Douny Laurence, « Editorial », *Journal of Material Culture* 14, n° 4, décembre 2009, p. 411-32.
- Pietz, William, « The Problem of the Fetish, I », *Res* 9, 1985, p. 5-17.
- Pietz, William, « The Problem of the Fetish, II », *Res* 13, 1987, p. 23-45.
- Pietz, William, « The Problem of the Fetish, IIIa », *Res* 16, 1988, p. 105-123.
- Pointon, Marcia, « Materializing Mourning: Hair, Jewellery, and the Body », in Marius Kwint (dir.), *Material Memories*, Oxford, Berg Publishers, 1999, p. 39-57.
- Stallybrass, Peter, « Fashion, Fetishism, and Memory in Early Modern England and Europe », in Jones Ann Rosalind et Stallybrass, Peter (dir.), *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 1-14.
- Stallybrass, Peter, « Marx's Coat », in P. Spyer (dir.), *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, New York, Routledge, 1994, p. 183-207.
- Stallybrass, Peter, « Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things », in Jessica Hemmings (dir.), *The Textile Reader*, New York, Berg Publishers, 2012, p. 68-77.
- Tilley, Christopher, *Metaphor and Material Culture*, Londres, Blackwell, 1999.
- Unsworth, Rebecca, « Hands Deep in History: Pockets in Men and Women's Dress in Western Europe », *Costume* 51, n° 2, 2017, p. 148-170.
- Vickery, Amanda, *The Gentleman's Daughter. Women's Lives in Georgian England*, Londres, Yale University Press, 1998.
- Warnier, Jean-Pierre, « Inside and Outside », in Christopher Tilley (dir.),

Handbook of Material Culture, Londres, Sage, 2006, p. 186-195.

NOTES

1 William Pietz écrit : « whereas the idol was conceived as a freestanding statue, the fetish was typically some fabricated object to be worn about the body », Pietz, « The Problem of the Fetish, I », *Res*, n° 9, 1985, p. 10. Plus généralement pour une analyse de la notion voir William Pietz, « The Problem of the Fetish, I », *op. cit.*, p. 5-17 ; William Pietz, « The Problem of the Fetish, II », *Res*, n° 13, 1987, p. 23-45 ; William Pietz, « The Problem of the Fetish, IIIa », *Res*, n° 16, 1988, p. 105-123.

2 Sur le lien entre fétiche et vêtement, voir Peter Stallybrass, « Fashion, Fetishism, and Memory in Early Modern England and Europe », in Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass (dir.), *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 1-14 ; Peter Stallybrass, « Marx's Coat », in Patricia Spyer (dir.), *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*, New York, Routledge, 1994, p. 183-207.

3 William Pietz, « The Problem of the Fetish, I », *op. cit.*, p. 7-10 et « The Problem of the Fetish, II », *op. cit.*, p. 23.

4 « Ils portent tous de ces fétiches dans un petit sac pendant sur leur cœur ou sous leurs épaules », Nicolas Villault, *Relation des costes d'afrique, appelées guinée, avec la description du pays, mœurs et façons de vivre des habitants, des productions de la terre et des marchandises qu'on en apporte*, Paris, 1669, p. 83, cité dans William Pietz, 'The Problem of the Fetish, IIIa', *op. cit.*, p. 109-110. Voir aussi la pratique décrite par William Pietz du nomina consistant à porter dans une pochette de cuir des versets du Coran, William Pietz, 'The Problem of the Fetish, II', *op. cit.*, p. 37 ; William Pietz, 'The Problem of the Fetish, IIIa', *op. cit.*, p. 109.

5 Arlette Farge, *Vies oubliées. Au cœur du XVIII^e siècle*, Paris, La Découverte, 2019, p. 110.

6 Peter Stallybrass, « Marx's Coat », *op. cit.*, p. 183-185 ; Peter Stallybrass, « Fashion, Fetishism, and Memory in Early Modern England and Europe », *op. cit.*, p. 8-11.

7 Barbara Burman et Ariane Fennetaux, *The Pocket: A Hidden History of Women's Lives 1660-1900*, Londres & New Haven, Yale University Press, 2019.

Sur les poches dans le vêtement à la période précédant la nôtre, voir Rebecca Unsworth, 'Hands Deep in History: Pockets in Men and Women's Dress in Western Europe', *Costume* 51, n° 2, 2017, p. 148-170.

8 À ce sujet, voir Barbara Burman et Ariane Fennetaux, *op. cit.*, chapitre 1.

9 Comme noté pour la France par Gianenrico Bernasconi, le ^{xviii}^e siècle voit se développer toute une industrie et une ingénierie des objets destinés à être portés sur soi, Gianenrico Bernasconi, *Objets portatifs au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du comité des travaux historiques et scientifiques, 2015. Voir en particulier p. 230-252. Sur ces objets 'de poche' dans le contexte britannique voir Barbara Burman et Ariane Fennetaux, *op. cit.*, chapitre 5.

10 Mary Delany, *Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs Delany, Second Series*, édition établie par Lady Llanover, Londres, Richard Bentley, 1862, vol. II, p. 496 et vol. III, p. 76 ; Ruth Hayden, *Mrs Delany, Her Life and Her Flowers*, Londres, British Museum Publication, 1992, p. 155-157 ; Mark Laird et Alicia Weisberg-Roberts (dir.), *Mrs Delany and Her Circle*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2009, p. 228-229.

11 « I have sent the watch at last & envie the felicity of it, that it should be soe neer your side & soe often enjoy your Eye, & be consulted by you how your Time shall passe while you employ your hand in your excellent workes. But have a care of it, for I have put such a Spell into it; that every Beating of the Balance will tell you 'tis the pulse of my Heart, which labours as much to serve you and more trewly than the Watch », Il s'agit de la seule lettre connue à ce jour de Christopher Wren à Faith Coghill. Reproduite dans *Wren Society XIX*, p. 152-153, et citée dans Adrian Tinniswood, *His Invention so Fertile : A Life of Christopher Wren*, London, Pimlico, 2002, p. 184.

12 Sarah Hurst, *The Diaries of Sarah Hurst 1759-1762: Life and Love in Eighteenth-Century Horsham*, édition établie par Susan C. Djabri, Stroud, Amberley Publishing, 2009.

13 Elizabeth Carter, *A Series of Letters Between Mrs Elizabeth Carter and Miss Catherine Talbot from the Year 1741 to 1770 to Which Are Added Letters from Mrs Carter to Mrs [Elizabeth] Vesey between the Years 1767 and 1787*, vol. 3, London, Rivington, 1809, p. 287.

14 Françoise Bayard, « Au cœur de l'intime : les poches des cadavres. Lyon, Lyonnais, Beaujolais (^{xvii}^e-^{xviii}^e siècles) », *Bulletin du centre Pierre Léon d'histoire économique et sociale de la région lyonnaise*, 2, 1989, p. 19.

15 Françoise Bayard souligne l'importance des signes de foi retrouvés sur les cadavres pour garantir la célébration des rites funéraires, Bayard, *op. cit.*, p. 19-20.

16 Bayard, *op. cit.*, p. 19.

17 « I finding a louse paper of the Epistles of Saint John [...] I folded it up and made mee a little booke of it and being very ioyent of it I kept it in my poket, reading it often to my selfe », Elizabeth Isham, « Book of Remembrance », autobiography, c.1638, Princeton University Library, MS RTC01 (n° 62), fol. 14r.

18 Voir Owen Davies, « The Material Culture of Domestic Magic in Europe: Evidence, Interpretations, Comparisons », in Dietrich Boschung et Jan N. Bremmer (dir.), *The Materiality of Magic*, Wilhelm Fink Verlag, 2015, p. 379-417.

19 *Notes and Queries*, vol. 3, 4th series (63), March 13th 1869, p. 238.

20 The « few things of no value I had in my pockets before they got stolen », « a sciatica bone », *Old Bailey Proceedings* (par la suite OBP), t. 17501205-57.

21 Coroners Inquests into suspicious deaths, 21st March 1796, City of Westminster Archives, consultable sur la base de données « London Lives », WACWIC652360120.

22 OBP, t. 17940716-6.

23 Sur la transmutation des valeurs dans les poches, voir Barbara Burman et Ariane Fennetaux, *op. cit.*, p. 132-133 et p. 141. Voir aussi Igor Kopytoff, 'The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process', in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 64-91.

24 OBP, t. 17810530-40.

25 Arlette Farge, *Le Bracelet de parchemin : l'écrit sur soi au XVIII^e siècle*, Paris, Bayard, 2003, p. 44.

26 Arlette Farge, *op. cit.*, p.106-107.

27 Poche et son contenu Abingdon County Hall Museum, inv. OXCMS:1997.7.1. Voir Anna Harrison et Kathryn Gill, « An Eighteenth-Century Detachable Pocket and Baby's Cap Found Concealed in a Wall Cavity: Conservation and Research », *Textile History* 33, n° 2, 2002, p. 177-194 ; Dinah Eastop, « Garments Deliberately Concealed in Buildings », in

Robert J. Wallis and Kenneth Lymer (dir.), *A Permeability of Boundaries? New Approaches to the Archaeology of Art, Religion and Folklore*, Oxford, British Archaeological Reports / John and Erica Hedges, 2001, p. 79-83 ; Dinah Eastop, « Outside in: Making Sense of the Deliberate Concealment of Garments within Buildings », *Textile : Journal of Cloth and Culture* 4, n° 3, 2006, p. 238-255. Une autre poche cachée dans un mur avec à l'intérieur un bonnet d'enfant a été trouvée dans une autre maison de la même région. Voir Oxfordshire County Council Museum Service, OXMS, inv. OXCMS 1981.85.2 et inv. OXCMS 1981.85.1. Pour plus d'informations sur pratiques d'emmurement volontaires, voir <http://www.concealedgarments.org>.

28 Arlette Farge, *op. cit.*, p. 54.

29 Christopher Tilley, *Metaphor and Material Culture*, Londres, Blackwell, 1999.

30 Jean-Pierre Warnier, « Inside and Outside », in Christopher Tilley (dir.), *Handbook of Material Culture*, London, Sage, 2006, p. 186-195 ; Myriem Najy et Laurence Douny, « Editorial », *Journal of Material Culture* 14, n° 4, décembre 2009, p. 411-432.

31 Voir Nottingham City Museums and Galleries, inv : NCM 1964-35. D'autres poches ont des figures humaines, voir par exemple, à Boston Museum of Fine Arts, inv : 53 521.

32 Poche, Winterthur Museum, Delaware, inv : 2006.0011.001.

33 Poche, Winterthur Museum, Delaware, inv : 1967.1392.

34 Une boîte à ouvrage décorée par Hannah Downes à la fin du ^{xvii}^e siècle contient ainsi des pièces de broderie réalisées par quatre générations de femmes dans la famille, depuis la fin du ^{xvii}^e siècle jusqu'au milieu du ^{xix}^e siècle. Parmi les réalisations se trouve une paire de poches inachevées et une poche faites par Hannah Haines, voir inv : T.31-1935, V&A Museum, Londres. Sur les pratiques de dons textiles, voir Miles Lambert, « "Cast off wearing apparell ?" : The Consumption and distribution of second hand clothing in Northern England during the long 18th century », *Textile History*, 38 n° 1, 2004, p. 1-26.

35 « The green ribbon is part of a box-full my mother (your grandmother Weeton) once had; they were taken in a prize which my father captured during the American war [...] I am thus minute, my Mary, that you might know something of the history of your mother's family [...] the piece of patchwork is of an old quilt, I made it above 20 years ago [...] the Hexagon in

the middle was a shred of our best bed hangings, they were chintz, from the East Indies which my father brought home with him from one of his voyages », Ellen Weeton, *Miss Weeton's Journal of a Governess*, 1807-1825, édité par Edward Hall, Oxford, Oxford University Press, 1939, II, p. 325.

36 Ariane Fennetaux, « Sentimental Economics : Recycling Textiles in Eighteenth-Century Britain », in Ariane Fennetaux, Amélie Junqua et Sophie Vasset (dir.), *The Afterlife of Used Things. Recycling in the Long Eighteenth Century*, Londres & New York, Routledge, 2014, p. 122-141.

37 Amanda Vickery, *The Gentleman's Daughter. Women's Lives in Georgian England*, Londres, Yale University Press, 1998, p. 185.

38 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Objects of Memory: Material Culture as Life Review », in Elliott Oring (dir.), *Folk Groups and Folklore Genres, a Reader*, Logan, Utah, University Press of Colorado, Utah State University Press, 1989, p. 333.

39 Poche, Manchester Art Gallery, inv. MCAG. 1947.1250.

40 Poche, National Army Museum, Londres, inv. NAM. 2006-08-53-1. Il s'agit du 70^e régiment d'infanterie formé en 1758 et nommé « The Glasgow Greys » avant de se transformer en « The Surreys ».

41 National Museums, Scotland, inv : H.RHB 11.

42 Voir Peter Stallybrass, « Marx's Coat », *op. cit.*, p. 196. Voir aussi Peter Stallybrass, « Worn Worlds: Clothes, Mourning and the Life of Things », in *The Textile Reader*, Jessica Hemmings (dir.), New York, Berg Publishing, 2012, p. 68-77 ; Juliet Ash, « Memory and Objects », in Pat Kirkham (dir.), *The Gendered Object*, Pat Kirkham (dir.), Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 219-224 ; Bethan Bide, « Signs of Wear: Encountering Memory in the Worn Materiality of a Museum Fashion Collection », *Fashion Theory* 21, n° 4, 2017, p. 1-28.

43 OBP, t. 18050710-17.

44 Ash, « Memory and Objects » ; Marcia Pointon, « Materializing Mourning: Hair, Jewellery, and the Body », in Marius Kwint (dir.), *Material Memories*, Oxford, Berg publishers, 1999, p. 39-57.

45 Edmund Harrold, *The Diary of Edmund Harrold, Wigmaker of Manchester, 1712-1715*, édité par Craig Horner, Farnham, Ashgate, 2008, p. 52. Voir aussi Miles Lambert, « "Cast off Wearing Apparell?" : The Consumption and Distribution of Second-Hand Clothing in Northern England during the Long 18th Century », *Textile History* 38, n° 1, 2004, p. 1-26 ; Miles Lambert,

'Death and Memory: Clothing Bequests in English Wills 1650-1830', *Costume* 48, n° 1, 2014, p. 46-59.

46 Voir Barbara Burman et Ariane Fennetaux, *op. cit.*, chapitre 1.

47 « The fetish is then first of all something intensely personal, whose truth is experienced as a substantial movement from “inside” the self », William Pietz, « The Problem of the Fetish, I », *op. cit.*, p. 11.

48 Sur les pratiques de magie et les *witch bottles*, voir Brian Hoggard, « The Archaeology of Counter Witchcraft and Popular Magic », in Owen Davies et Willem de Blecourt (dir.), *Beyond The Witch Trials*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 167-186 ; Brian Hoggard, « Witch-Bottles: Their Contents, Contexts and Uses », in Ronald Hutton (dir.), *The Physical Evidence for Ritual Acts, Sorcery and Witchcraft in Christian Britain*, Londres, Palgrave, 2015, p. 91-105.

AUTEUR

Ariane Fennetaux

Boîtes de temps

Judith Lyon-Caen

TEXTE

1 De ma grand-mère paternelle, j'ai hérité de grandes boîtes recouvertes d'un tissu de coton écru, égayé de rayures et de fleurettes, bleues, vertes, roses et jaunes. Certaines sont garnies de satin vert, tels de grands écrins, et flanquées de délicates poignées en métal ; les autres sont doublées du même tissu qui évoque les papiers peints des maisons de campagne. À l'intérieur, un fouillis de linge : mouchoirs, culottes fendues, caracos, layette, manchettes ; rubans de dentelles ou de passementerie soigneusement enroulés sur leur carton. Grandes boîtes, petites boîtes : les plus vastes accueillent des pièces plus importantes, des nappes, des draps, des jupons, quelques robes d'époques diverses.

2 J'aime beaucoup la grande valise de carton noir, avec ses coins ferrés et ses étiquettes déchirées : « Grand Hotel Fas... / Cardone-Rivier... /

Lago di Garda », « Hotel-Pension Huldi / Adelboden », « Excelsior Hôtel Gallia / Milano/ Stazione Centrale ». Elle porte les initiales de mon arrière-grand-père R.M.B. et évoque les villégiatures de la première moitié du ^{xx}^e siècle. À l'intérieur, le plus précieux : une robe de dentelle bordeaux, forme chasuble, portant une étiquette « Gabrielle Chanel » ; la dentelle est usée et la soie du fond de robe est cuite, comme on dit dans le métier. Trois paires de chaussures de femme à talons bobine recouverts de satin de soie : des salomés bleu saphir, très abîmées, d'un chausseur situé « 9, bd de la Madeleine », deux paires de mary -jane noires, dont l'une rebrodée de paillettes noires et grises. Deux bourses de soirée en velours noir brodé de perles de métal ; on trouve toujours à l'intérieur la petite pochette de velours protégeant un miroir ovale dont le dos et les bords sont recouverts de satin gris. Beauté capitonnée. Cette robe, ces chaussures et ces sacs des années 1920 doivent être les épaves de la garde-robe élégante de mon arrière-grand-mère Marthe, née en 1880, l'épouse du R.M.B. propriétaire de la valise, Rolland Boris. Après les voyages et les villégiatures, les soirées, à Paris ou ailleurs. Il faudrait pouvoir relier ces reliques avec la collection de petites pièces de fourrure contenue dans une autre boîte : des cols, surtout, destinés à garnir des manteaux ; une étole de renard argenté. Les manteaux, eux, ont disparu depuis longtemps.

- 3 Un carton, moderne celui-là – je l'ai acheté – contient les déguisements. Voici un petit « paysan breton », avec son pantalon de coutil, sa blouse froncée bleue et son chapeau de paille garni du traditionnel ruban de velours : dans l'entre-deux-guerres, la France des petites patries s'invitait dans les appartements de la bourgeoisie parisienne. Deux robes de « Colombine », la plus grande de satin de coton jaune, l'autre de coton rose, rehaussées de trois ronds noirs sur le devant ; elles sont assorties de larges collerettes de tulle noire et des petits bonnets de coton, noir également. Je connais leur histoire : ce sont des déguisements qui avaient été fabriqués pour ma grand-mère Christiane et sa sœur Toinon. J'ai moi-même porté vers l'âge de huit ans la robe jaune pour ne je sais plus quelle fête déguisée, on m'avait passé le visage au blanc et dessiné des mouches avec du khôl noir. Les deux sœurs devaient aussi avoir des costumes dans le goût chinois, car je retrouve deux chapeaux de paille plats et ornés d'un décor de plantes et de fleurs brodées en laine. Mais ma préférence va

au costume de « nurse anglaise », que j'ai aussi porté le mercredi après-midi quand j'allais jouer chez ma grand-mère. Un véritable vêtement miniature celui-là, composé d'une jupe évasée de lainage gris et d'une petite cape du même lainage garnie d'un petit col de coton blanc, très frais, doublée d'une soie jacquard à fleurs et fermée par une petite attache retenue par deux boutons ouvragés en métal. C'est un déguisement de grande fille : il faut au moins avoir dix ans pour porter une jupe aussi longue, l'âge où l'on pouvait apprendre à faire des bandages avec du crêpe et des épingles à nourrice. Ce déguisement a appartenu à ma grand-mère. Sur le grand carré de coton blanc qui devait servir à faire une coiffe, elle a brodé son nom, « Ch. Boris », et cousu une petite croix rouge. Ainsi, ce n'était plus la France des petites patries qui s'invitait à l'heure du goûter, ni les gracieux personnages de la comédie italienne, mais le souvenir de la Première Guerre mondiale. Christiane Boris était née en 1919.

- 4 De toutes ces boîtes monte une odeur qui m'enchant, odeur légèrement poussiéreuse de vieux tissu et de ce que je crois retrouver du parfum des armoires de ma grand-mère : lavande et poudre de riz. Mais le parfum s'estompe inexorablement et bientôt aucun nez ne pourra plus y reconnaître un souvenir d'enfance. Les dentelles jaunissent, les cotons et les soies se déchirent, les fourrures durcissent et perdent leurs poils. Les déguisements sont maintenant trop fragiles pour être portés, et je ne suis pas sûre de souhaiter qu'aucune petite fille d'aujourd'hui ne fasse, comme je l'ai fait, le type d'apprentissage féminin associé au rôle d'infirmière de guerre. Ces boîtes sont les reliques textiles de l'histoire d'une famille bourgeoise : souvenirs de vacances en Suisse (j'apprends sur le site de l'hôtel Huldi, à Adelboden, qu'il a ouvert ses portes en 1914, mes arrière-grands-parents ont dû le fréquenter après la Première Guerre), de soirées, de fêtes d'enfants. Trace aussi du prix des choses : on gardait soigneusement le linge, les draps, les rubans et les garnitures dans des boîtes doublées de tissu, c'était une ressource – on trouve d'ailleurs dans certaines boîtes des listes manuscrites de leur contenu. Trace de travaux manuels pris dans un ordre social sexué : apprentissage de la broderie pour les petites filles, labeur des couturières dont on reconnaît le point régulier aux ourlets des déguisements.

- 5 D'autres boîtes conservent des photos, des cartes postales, des médailles ; d'autres encore des écrits, des papiers de famille. À ceux-là va d'habitude toute mon attention d'historienne : beaucoup ont été copiés, photographiés, déposés pour certains dans des fonds d'archives. D'autres attendent. Mais ils ont le temps : soigneusement enfermés dans des pochettes de papier neutre, ils peuvent patienter encore un moment. Même s'il jaunit et se déchire lui aussi, le papier est moins fragile que le tissu. Et puis il suffit d'une photo pour sauver l'essentiel. Mais les tissus ? Le temps attaque d'abord la dentelle, puis la soie, enfin le coton. Les couleurs et les odeurs passent, et avec elles les souvenirs de la vie ordinaire, celle qui ne laisse pas de trace dans les papiers. On connaît le jeu : pierre-feuille-ciseaux ; la pierre émousse les ciseaux, qui coupent la feuille, qui enveloppe la pierre, etc. La feuille gagne toujours. Il faut sans doute s'y résigner, et transmettre ces fragiles souvenirs textiles dans une écriture, qui n'en retiendra pourtant pas même le parfum.

Les boîtes reçues en héritage



Les boîtes reçues en héritage



Les boîtes reçues en héritage



Les boîtes reçues en héritage



AUTEUR

Judith Lyon-Caen

Un amour discret

Échange avec Sébastien Lifshitz autour d'une série de photographies amateur d'un couple lesbien

Propos recueillis par Patrice Verdière

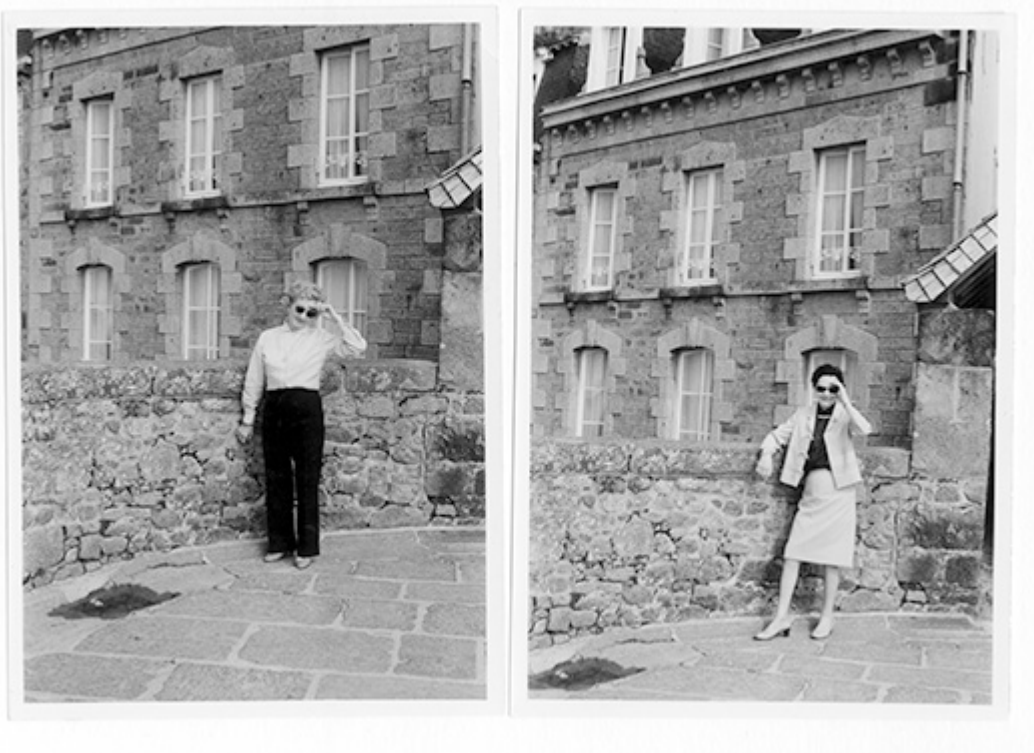
TEXTE

Mardi 10 décembre 2019

Nous retrouvons Sébastien Lifshitz rue Jean-Pierre Timbaud, dans l'accueillante cuisine de sa maison de production. Il a apporté avec lui des pains au chocolat mais surtout dix photographies anonymes – huit en couleurs, deux en noir et blanc – qui viennent juste d'être décrochées de son exposition au Centre Pompidou, *L'Inventaire infini*. Cinéaste, Sébastien Lifshitz est aussi collectionneur de photographies amateur. Sa récente exposition en présentait plusieurs

centaines, organisées en une dizaine de thèmes, explorant les notions d'identité, d'amour, de désir, de récits.

Photographies amateurs d'un couple lesbien



Photographies amateurs d'un couple lesbien



Photographies amateurs d'un couple lesbien



Photographies amateurs d'un couple lesbien



Comment avez-vous trouvé ou collecté ces images ? Ces photos amateur sont-elles issues d'un album ?

Depuis mon adolescence, je passe énormément de temps aux puces. Ça a toujours été pour moi un endroit fascinant, presque magique. À l'époque, c'était facile d'y trouver des images amateur, des photos vernaculaires que personne ne regardait. Il suffisait de se pencher dans un carton pourri, dans une valise ouverte, pour trouver des trésors. J'étais amoureux des images et j'en rapportais souvent à la maison. Au début des années 2000, je suis tombé aux puces de Vanves sur un album de photos de famille. C'était un album assez banal avec deux femmes d'un certain âge qu'on retrouvait sur toutes les images. D'un point de vue esthétique, les photos n'avaient rien d'exceptionnel, mais elles m'ont intrigué car je ne parvenais pas à définir la relation qui existait entre ces deux femmes. Étaient-elles deux sœurs, deux meilleures amies ou deux amantes ? Quelque chose se dégageait de l'expression de leur visage, de leur langage corporel qui pouvait laisser penser à un lien amoureux mais comme invisibi-

lisé. Il s'agissait sûrement d'un couple lesbien. Or, l'album que j'avais entre les mains datait des années 1960, une époque où l'homosexualité était rarement présente dans les albums de photos de famille. On ne se représentait pas dans de telles situations amoureuses. L'époque était encore trop puritaine. La morale empêchait les homosexuels de se photographier en couple. Heureusement, certains ont bravé l'interdit.

Un lien affectif pas si invisible que ça : il se manifeste par et dans le dispositif photographique qu'elles inventent ?

Pas exactement. La série que vous voyez dans l'exposition *L'Inventaire infini*¹, n'était pas du tout présentée comme ça dans les albums que j'ai achetés. Quand j'ai trouvé le premier album, j'ai demandé au brocanteur s'il en avait d'autres et il m'en a sorti dix ! Il était trop content de pouvoir s'en débarrasser ! Je n'avais pas encore la réponse sur la nature de leur relation, j'avais juste l'intuition qu'il devait s'agir d'un couple homosexuel qui avait dû codifier son rapport amoureux. J'achète donc les dix albums qui pèsent une tonne et je rentre à la maison. Là, je commence une enquête à l'intérieur des images, et je trouve des photos où je comprends qu'il s'agit vraiment d'un couple lesbien. Sur certaines images, elles sont vraiment lovées l'une dans l'autre, se tenant la main en se regardant complètement enamouré. Il n'y a jamais de baiser sur la bouche, mais les attitudes disent clairement l'amour.

Et puis, à force de regarder toutes les photos, je me rends compte qu'il y a un dispositif qui apparaît sur certaines. Un jeu où elles s'amuse à se photographier l'une l'autre, au même endroit, comme si elles étaient interchangeables ou équivalentes. Et je vois que ce jeu se reproduit partout, en voyage, dans leur appartement, à l'arrêt d'un bus, dans les situations les plus banales. Je trouve ça vraiment étonnant, d'autant plus que ça parcourt tous les albums sur des dizaines d'années.

Vous vous rendez compte que certaines photographies fonctionnent par paires ?

Oui, qu'il y a des paires mais jamais présentées comme telles. C'est un jeu auquel elles se sont adonnées mais qu'elles ont ensuite brouillé, disséminé dans tous les albums et les pochettes, jusqu'à le rendre illi-

sible. Pour moi, cela semblait évident qu'elles avaient créé ce jeu pour raconter leur amour secret, comme un code entre elles : « je suis toi, tu es moi ».

Comme un miroir ?

De miroir, d'amour, de fusion. Et je trouvais cela merveilleux qu'elles se soient amusées à cela, qu'elles l'aient dissimulé à l'intérieur des albums, et que quelqu'un comme moi, des années après, finalement l'ait vu, comme un archéologue qui essaie d'assembler des signes et, d'une certaine manière, d'en révéler le sens. Cela m'a beaucoup amusé.

Y a-t-il des témoins à ces mises en scène, une troisième personne les aident-elles à prendre ces photographies, ou ce ne sont que des selfies ?

Non, il n'y a pas de témoin. Elles se photographiaient alternativement. Et parfois, je pense qu'elles prenaient les photos avec un retardateur. Il y a toujours une mise en scène, mais jamais de spectateur.

Ces albums, elles les réalisaient pour elles-mêmes, pour archiver leur sentiment amoureux ?

Je pense que c'est une grande histoire d'amour qui s'est étalée sur trente ans, en tout cas pour les images que j'ai. Il n'y a ni enfants, ni amis autour, juste elles deux, tout le temps et partout. Elles voyagent, font le tour du monde. Dans la sélection de photos que vous présentez dans votre revue, on est chez elles à Paris, sauf pour deux images où elles sont en voyage.

On connaît leurs prénoms ? Comment étaient organisées ces photos ?

Non, il n'y a aucune information. Les photos étaient classées chronologiquement, par époque : l'album des années 1960, 1970, 1980... Et aussi par voyage ; quand elles vont dans un endroit particulier qu'elles découvrent, elles font plein d'images. J'avais parfois quelques contre-champs des lieux qu'elles visitaient mais le vrai sujet, c'est elles. Il n'y a personne d'autre.

Comme dans une bulle ?

Une bulle d'amour.

Dans l'exposition, vous organisez les photos en miroir, vous recréez des face-à-face entre ces deux femmes, vous reconstituez des échanges. Moi, ce qui m'a intéressé, c'est la question du vêtement. Comment s'habillent-elles dans ces images ? Avez-vous remarqué des correspondances au niveau des vestiaires ?

J'avoue que non, je n'ai pas prêté attention aux vêtements mais c'est vrai qu'on voit, là par exemple, qu'elles portent toutes les deux un pantalon blanc, ou sur celles-là, une robe à motif, et là encore, un petit tailleur chacune. C'est évident qu'il y a une histoire de gémellité dans cet amour, un rapport mimétique entre elles, bien qu'il y ait une blonde et une brune. Ce qui est intéressant, c'est que le décor de l'appartement et leurs vêtements nous racontent un milieu social, celui de la bourgeoisie. Et ce qui est étonnant, c'est qu'elles avaient tout à perdre à s'exposer en tant que couple lesbien. Faire des photographies à l'époque impliquait d'acheter une pellicule, de faire des images et ensuite de les faire développer dans un petit labo de quartier. Il fallait donc accepter l'idée de s'exposer socialement.

Dans un milieu bourgeois, un certain nombre de convenances s'applique, et la première d'entre elles est la discrétion. Malgré cela, elles ont bravé un interdit pour raconter leur amour et en garder une trace. Pour moi, c'est de ça que parlent ces images. Il fallait absolument qu'elles trouvent un moyen d'incarner leur amour, elles ont donc inventé un jeu.

On peut imaginer qu'elles partagent leur vestiaire, que les vêtements soient interchangeables ?

Je pense que la brune est plus grande que la blonde, mais c'est vrai qu'elles sont toutes les deux menues et qu'on pourrait imaginer des échanges, peut-être...

Dans une grande partie de ces images, nous sommes dans des scènes d'intérieur, mais dans l'espace public, imaginez-vous qu'elles affichent leur lien par leur manière d'apparaître ensemble, de s'habiller ? La manière dont elles se ressemblent et s'accordent l'une avec l'autre, n'est-ce pas un moyen de révéler ce secret ?

Ce qu'il y a de beau dans l'image vernaculaire, c'est qu'il n'y a pas d'informations et qu'on peut donc y projeter absolument tout ce qu'on veut, on peut se raconter une multitude d'histoires. Face aux

questions que vous me posez, je ne peux faire que des suppositions. Pour moi, ce qui est évident, c'est que ce jeu photographique est un jeu amoureux, qui raconte la discrétion et l'amour à la fois. Par contre, je ne suis pas sûr que ce jeu de gémellité, d'être le miroir de l'une l'autre, se soit joué dans la rue ou dans des espaces publics. Elles partageaient ce goût de s'habiller comme cela, un goût qui était celui de beaucoup de femmes « convenables » de l'époque. C'est la quotidienneté que je trouve émouvante, elles se fondent dans le décor et ne cherchent pas à attirer l'attention, au contraire. Elles cherchent à être invisibles.

Et le vêtement participe à cette banalité.

Absolument, l'amour ne doit pas être visible dans l'espace public. Nous sommes dans des époques suffisamment hostiles pour qu'elles aient cette prudence, toujours.

Est-ce que ces figures issues de la photographie vernaculaire, et tout ce travail d'archives et de collection que vous faites, vous inspirent dans votre travail de réalisateur ?

Oui ! Beaucoup de ces images m'ont inspiré des séquences, et même des idées de film. Si je collectionne l'image vernaculaire depuis si longtemps et de manière si obsessionnelle, c'est parce que ces images m'ont éduqué le regard, elles m'ont accompagné dans mon travail de scénariste et de cinéaste depuis vingt-cinq ans maintenant. C'est une source d'inspiration permanente. Le documentaire *Les invisibles*² est vraiment issu d'une collection d'images amateur que j'ai constitué sur l'homosexualité intime. C'est vraiment à partir de ces photos que j'ai commencé à avoir une réflexion sur l'homosexualité. L'histoire de l'homosexualité, telle qu'elle nous a été transmise, a toujours été victime et dramatique. Or, j'avais trouvé tout un ensemble d'images, du ^{xix}^e jusqu'aux années 1970-1980, qui racontaient une homosexualité assez débridée et plutôt heureuse. J'ai émis l'hypothèse qu'une partie de ces homosexuels, hommes comme femmes, à ces différentes époques, avaient réussi à négocier quelque chose avec eux-mêmes, leur famille, leur travail et la société en général pour pouvoir vivre leur désir et leur amour comme ils l'entendaient. Sous-entendu tout de même que la discrétion devait être de mise. Le grand scandale sur l'homosexualité à ces époques-là n'était pas de le vivre, mais de le revendiquer, de l'afficher. Tout était une question de visibi-

lité. Je pense que la plupart des gens dans les grandes villes s'en moquaient, à partir du moment où vous viviez caché ou de façon très discrète. Il y a eu évidemment des histoires terribles de dénonciation, de gens chassés, violentés, martyrisés dans leur famille ou ailleurs. Les drames ont existé. Évidemment que la morale de ces époques était hostile à ces mœurs. Mais je pense qu'il y a eu aussi beaucoup de couples qui ont vécu leur désir et leur amour comme ils l'entendaient.

C'est ce que ces photos que j'avais trouvé au fil du temps me racontaient. Alors, pour vérifier cette hypothèse, je suis allé à la recherche de témoins, hommes et femmes, de tous les milieux sociaux, de différents endroits de France, pour savoir comment eux avaient vécu leur homosexualité durant leur jeunesse, mais aussi jusque dans leur grand âge. C'est comme cela que le film est né. Les photos que je trouve sont souvent pour moi un matériau de réflexion sur l'homosexualité ou le genre comme sur beaucoup d'autres sujets.

Dans votre travail de réalisateur, quelle attention avez-vous pour le vêtement ? Êtes-vous attentif aux questions d'apparence vestimentaire et de l'apparition de l'individu ? Est-ce que c'est quelque chose que vous déléguiez à quelqu'un, à un styliste ?

Je suis très attentif au vêtement. Pour tout vous dire, quand j'étais adolescent, j'étais passionné par le cinéma, le théâtre, la peinture, mais aussi par la mode. J'avais comme dieux absolus, Saint-Laurent et Chanel. J'étais même abonné à *Vogue* car j'étais aussi passionné par la photographie de mode : Bourdin, Avedon, Newton. À tel point qu'à un moment donné, j'ai songé faire une école de stylisme, la Chambre syndicale de la Haute Couture. Mais mon père n'a pas voulu, en me disant que ce n'était pas un métier pour moi. Je me suis finalement inscrit à l'École du Louvre sans trop savoir ce que j'allais faire. Ensuite, la vie a décidé pour moi. C'est surtout des histoires de rencontres qui vous poussent dans une direction plutôt qu'une autre. La mode a été à un moment quelque chose que j'ai fortement désiré, adolescent. J'ai toujours été très sensible au costume, à l'habit. J'ai d'ailleurs conçu une exposition sur le travestissement, *Mauvais genre*³. Quand je fais des films de fiction, je travaille avec une costumière, Élisabeth Mehu, et je suis très attentif, voir tatillon, sur les costumes. J'ai un grand désir de réalisme. Je déteste les fringues

neuves, je veux toujours qu'on achète dans des fripes, il faut que les vêtements soient usés, qu'ils aient vécu, qu'ils aient eu une vie.

Des vêtements qui eux aussi viendraient des puces, comme ces photos amateurs ?

Exactement. Ces vêtements doivent avoir une histoire. Il faut que les acteurs les aient portés un certain temps avant le tournage, qu'ils se les aient appropriés. Et c'est ma costumière qui fait tout ce travail, c'est un énorme travail. Elle passe sa vie à fouiller dans les fripes. Mais parfois, on est obligé de prendre des vêtements neufs qu'elle lave dix fois, qu'elle use en les frottant sur des pierres, pour les patiner. Mais ceux que je préfère, ce sont les vêtements qui portent une trace du temps, la trace du corps de quelqu'un qui a fait vivre le tissu et l'a rendu humain.

Photographies amateurs d'un couple lesbien



BIBLIOGRAPHIE

Un amour discret

Échange avec Sébastien Lifshitz autour d'une série de photographies amateur d'un couple lesbien

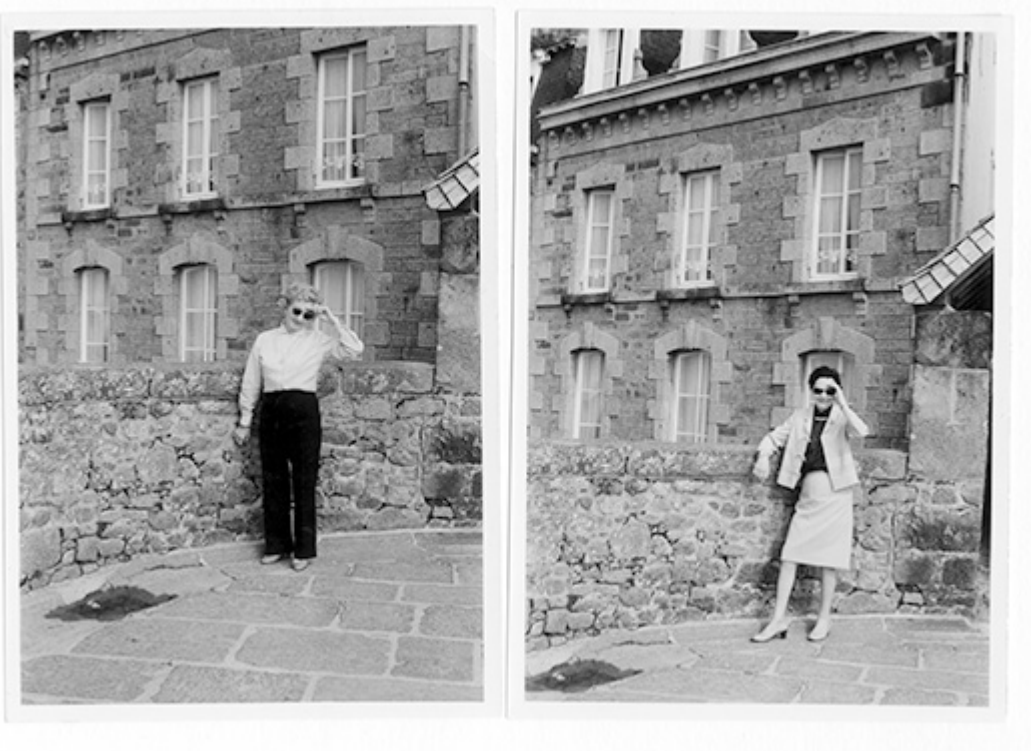
Propos recueillis par Patrice Verdière

TEXTE

Mardi 10 décembre 2019

Nous retrouvons Sébastien Lifshitz rue Jean-Pierre Timbaud, dans l'accueillante cuisine de sa maison de production. Il a apporté avec lui des pains au chocolat mais surtout dix photographies anonymes – huit en couleurs, deux en noir et blanc – qui viennent juste d'être décrochées de son exposition au Centre Pompidou, *L'Inventaire infini*. Cinéaste, Sébastien Lifshitz est aussi collectionneur de photographies amateur. Sa récente exposition en présentait plusieurs centaines, organisées en une dizaine de thèmes, explorant les notions d'identité, d'amour, de désir, de récits.

Photographies amateurs d'un couple lesbien



Photographies amateurs d'un couple lesbien

