

Modes pratiques

5 | 2023
Des nuits

https://devisu.inha.fr/modespratiques/892

Référence électronique
« Des nuits », *Modes pratiques* [En ligne], mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 02 octobre 2026. URL : https://devisu.inha.fr/modespratiques/892

Droits d'auteur

La revue *Modes Pratiques* est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de Modification 4.0 International

ISBN : 9791095518341

SOMMAIRE DU NUMÉRO

Nos boîtes de nuit

Marjorie Meiss et Arthur Roger Ekirch
Conjurer la peur, éclairer la nuit

Patrice Verdière et Emmanuelle Fructus
Les Marcheurs de nuit

Gabrielle Houbre
Les nuits d'Alfred Noël, travesti-cambrioleur

Bruna Holderbaum
« L'uniforme saphique »

Manuel Charpy et Pierre-Yves Gayraud
Le garde-robes des nuits berlinoises

Valérie Albac
Le noir se fait la nuit

Annie Mollard-Desfour
Bleu de nuit

Marie Schiele
« Mais quand la nuit avait jeté sa draperie »

Sylvie Perault
L'élégance des vampires

Émilie Hammen
Matières et métiers pour une nuit miraculeuse

Marlène Van de Casteele
Une nuit de ténèbres au *Vogue* (1936)

Jeanne-Léopoldine Claustre
De la lumière à l'ombre

Gabrielle Smith
Élucubrations

Mathieu Buard et Thomas Lévy-Lasne
Clair-obscur

Philippe Bourdin
La nuit révolutionnaire : un chamboule-tout vestimentaire ?

Corinne Legoy
Sous surveillance

Frank Dikötter

Lampes à la mode

Patrice Verdière et Jenny Bel'Air.
Jenny, reine de la nuit

Mathieu Buard et Yvette Néliaz
La galerie du pulp

Nicola Brajato
Dancing in the Dark

Bill Bernstein et Maude Bass-Krueger
Last Dance

Sylvie Folléa
« Ce soir, je serai la plus belle… »

Frédéric Trottier Pistien
Sous les BPM : entre peau et vêtement

Jérôme Bonnet, Sylvie Folléa et Patrice Verdière
Privés de nuit

Clara Bouteille
Avec quoi dormez-vous la nuit ?

Sylvie Chaperon
L'amant du bonnet de nuit

Isabelle Paresys
Une chemise de nuit fendue

Aïcha Limbada Salmon
Déshabillage nuptial

Manuel Charpy
Se coucher et se lever en scène

Lacey Minot
L'histoire du pyjama

Claire Gantet
De l'étoffe dont les rêves sont faits

Nicole Pellegrin
Voiles de nuit dans les couvents féminins des XVII^{e}-XVIII^{e} siècles

Pauline Mortas
Chaste sera la nuit ?

Céline Mallet et Mathieu Buard
Lutineries noctambules, foutreries d'aubes

Nos boîtes de nuit

TEXTE

1 Ce numéro est né de la place prise par le « monde de la nuit » dans la culture urbaine contemporaine – « la Night », dirait-on aujourd'hui. L'essor des « Night Studies » en témoigne. La Fée Électricité a fait reculer l'obscurité et les peurs qu'elle recelait. Des territoires de vie, des manières d'être ont émergé, avec leurs façons de s'habiller, leurs vestiaires. Les fées de la mode s'en sont mêlées.

2 Fidèle à notre éclectisme, ce numéro ne se limite pas à cette seule nuit urbaine ni aux seules tenues de soirée. Le sommeil aussi a ses vêtements et le passé ses nuits. Ainsi défile notre kaléidoscope d'époques et de personnes, de lieux et de milieux, de pratiques et d'histoires vestimentaires. Ce sont les boîtes noires de nos enquêtes, nos boîtes de nuit.

3 Un jeune kleptomane qui opère travesti en femme. La règle vestimentaire d'un couvent du XVII^{e} siècle. Des couturières, dites « minuinettes », tenues de confectionner du jour au lendemain des habits de deuil sur le fil des lois du travail. Des tisseurs associant brillance de la soie et transparence de la cellophane pour doter les robes du soir d'un glamour inédit. Un photographe de mode en butte aux critiques du Vogue américain qui lui reproche un esthétisme d'un noir si sombre qu'il fruste les lectrices des détails des vêtements photographiés. La délicate conversation des personnels de conservation avec les vêtements dont ils ont la charge dans les archives des maisons de couture. Des passants anonymes sauvés de l'obscurité par des photographes ambulants. Voilà ce qu'on découvre en ouvrant nos boîtes.

4 Ailleurs, on y trouvera un fétichiste du bonnet de nuit, des élégantes en pyjama, des endormis rêvant de nudité, des noctambules en mal de nuits pendant le Covid-19, des policiers infiltrés dans les bals masqués de la III^{e} république, à l'affût des indécences, un Honoré de Balzac bourreau de travail (nuit et jour) à la poursuite d'un absolu littéraire déchiffrable jusque dans sa robe de chambre. des comédiennes aguerries dans l'art de se coucher et se lever sur scène, des médecins du XIX^{e} siècle disputant avec des « bandagistes » de l'effi-

cacité des ceintures contre la masturbation, des héroïnes de fiction en mode Cendrillon se demandant comment être la-plus-belle-pour…, et de futures mariées comment s'habiller (et se déshabiller) le soir de leur nuit de noce.

5 Enfin, il y a « les » boîtes, les « vraies » boîtes de nuit. Les discothèques. Les freeparties et les multiples scènes du clubbing contemporain, dont un article tente la théorie à la lumière de Michel Foucault. À la fois avant-scènes et caisses de résonnance des modes de leur temps. Faute de le transformer en dancefloor, elles donnent à ce numéro son ambiance sonore, sa sourdine, sa playlist : disco, house, dance, etc. Leurs noms suffisent à réveiller une époque et des figures : Le Palace, le Studio 54, racontés par des photographes témoins. Le Pulp et sa dame-pipi improvisant dans ses toilettes des shootings devenus iconiques. Et jusqu'à aujourd'hui, les optimistes soirées eurodance La Darude à Paris où l'historien ethnographe, fasciné par les interactions de la musique, des corps et des vêtements, se fait chasseur de papillons.

Magasin de vêtements et bagages, Brazzaville, années 1980.



Archives des Spiritains, Chevilly-Larue.

Conjurer la peur, éclairer la nuit

Entretien avec A. Roger Ekirch

Marjorie Meiss et Arthur Roger Ekirch

TEXTE

Entretien mené de jour, malgré le décalage horaire

1 Historien et professeur américain, A. Roger Ekirch a été pionnier dans l'exploration historique de la nuit. Ses recherches sur le sujet l'ont amené à publier une synthèse sur la nuit à l'époque moderne, *At Day's Close. Night in Times Past* (2005)[1]. Elles l'ont aussi conduit à mettre en évidence un type de sommeil disparu avec l'industrialisation et la sophistication croissante de l'éclairage artificiel : le sommeil biphasique, qui se divisait en deux blocs de trois à quatre heures de sommeil séparés par une phase d'éveil d'une heure ou moins qui pouvait être consacrée à de nombreuses activités (prière, discussion, rapport sexuel, écriture, soin des animaux, etc.). Les deux articles dans lesquels il a développé cette thèse ont fait l'objet d'une récente édition en français, intitulée *La Grande Transformation du sommeil. Comment la Révolution industrielle a bouleversé nos nuits* (2021)[2].

Marjorie Meiss : Vos recherches ont beaucoup contribué à faire entrer l'histoire dans les *Night studies*, un champ d'étude prenant comme objet d'étude la nuit et faisant dialoguer sociologues, historiens, anthropologues, philosophes, économistes, géographes, urbanistes, architectes, biologistes, médecins, etc. Pourtant, vos premiers travaux portaient sur tout autre chose, à savoir l'Amérique coloniale et l'histoire transatlantique au XVIII^e^ siècle. Comment en êtes-vous venu à travailler sur la nuit ?

A. Roger Ekirch : L'idée a germé pendant mes études à Johns Hopkins University, dans les années 1970. Avec André-Philippe Katz, un ami qui étudiait l'histoire de France, nous parlions des sujets que nous aimerions traiter un jour et le thème de la nuit est venu dans nos discussions. J'ai proposé à André une collaboration sur le sujet. Il était d'origine française, il était très compétent en français et en allemand. Et, surtout, c'était quelqu'un de brillant. Hélas, il a décidé de partir

vers d'autres horizons professionnels. J'ai continué le projet seul mais je lui dois beaucoup.Je me suis vraiment plongé dans la recherche au cours des années 1980. Jusque-là, les historiens avaient étudié certains aspects de la vie nocturne –la magie, les sorcières, surtout – mais presque personne n'avait étudié la nuit pour elle-même. J'ai tout de même déniché quelques références utiles comme le livre de Robert Muchembled sur la violence et un ouvrage plus ancien, réellement remarquable, celui de Hugo Matthiessen sur la nuit au Danemark [3]. Alors que j'accumulais de la documentation, en particulier des sources britanniques qui m'ont fasciné, j'ai engagé une petite armée de linguistes pour me donner accès à des sources en français, en italien, en allemand, en danois, en latin, etc.Dès le début de mes recherches, j'ai fait la découverte du sommeil biphasique. Ce qui est amusant, c'est que le chapitre sur le sommeil était celui que je redoutais le plus au moment où j'ai commencé à travailler sur cet ouvrage. Je me disais que je n'aurais rien à dire sur le sujet : les gens du passé dormaient aussi, point ! Pourtant, au fil de mon enquête, j'ai repéré, venant de sources très variées, de nombreuses références à un « premier » et à un « second » sommeil, ainsi qu'à des activités menées dans une période intermédiaire d'éveil. Elles apparaissaient dans des dépositions britanniques des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, par exemple, mais aussi dans des sources originaires de toute l'Europe. Je ne savais pas exactement quoi en faire mais cela pointait vers une façon de dormir tout à fait inconnue. Puis, une nuit de décembre 1995, vers minuit, je surfais sur le net quand je suis tombé sur un article du *New York Times* qui évoquait les recherches de Thomas A. Wehr, un psychiatre américain et spécialiste du sommeil du *National Institute of Mental Health*. Le Dr. Wehr avait mené une expérience consistant à priver de lumière artificielle quinze jeunes hommes volontaires, quatorze heures par jour pendant un mois. Il avait constaté que, au bout de trois semaines environ, les participants dormaient en moyenne huit heures par nuit, mais en deux blocs séparés par une période d'éveil calme [4]. C'était presque exactement ce que je lisais dans mes sources de l'époque moderne ! Je l'ai immédiatement contacté. Nous étions tous les deux très excités par la convergence de nos recherches ! Je suis très reconnaissant à la communauté médicale d'avoir beaucoup soutenu mon travail, autant sinon plus que de la communauté historienne, à vrai dire.

Gustav Adolf Hallqvist allumant sa dernière lanterne à Stockholm le 18 décembre 1953.



Svenska Dagbladet, The City Museum of Stockholm / Photographie ©Gunnar Lantz.

La distinction entre le jour et la nuit peut sembler une évidence naturelle, une expérience ordinaire de tout un chacun. Pourtant, à vous lire, on se rend compte qu'il n'est pas si simple de définir la nuit, de la délimiter ni même d'e nommer les différentes phases. Qu'est-ce qui « fait » la nuit ? L'heure ? La baisse de luminosité ? Le changement des activités ?

Cela a été une vraie difficulté pendant l'écriture du livre. Mais je suis finalement revenu à une évidence : ce qui fait la nuit, c'est l'obscurité. Même si, bien sûr, cela n'a pas le même sens dans des régions comme la Scandinavie où la nuit estivale reste claire. L'absence de lumière était l'élément qui avait le plus d'impact sur l'activité humaine. Elle

influait sur le régime alimentaire, sur les pratiques vestimentaires, sur les comportements, sur l'attitude face aux autorités, etc.

Vos travaux (et ceux des autres historiens ayant étudié la question) ont démontré un fait majeur : il y a une historicité de la nuit, de sa perception, de la façon de la vivre [5]. La nuit de nos ancêtres n'était pas la nôtre. Vous avez porté votre regard sur celle des XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles : par quels traits majeurs cette nuit ancienne différait-elle de celle d'aujourd'hui ?

La peur. Si je ne devais souligner qu'une caractéristique, ce serait celle-ci. Les peurs anciennes provenaient de menaces aussi bien imaginaires que réelles. La nuit était le royaume du diable et de ses suppôts, or le diable était une figure de plus en plus présente dans les esprits depuis la fin du Moyen Âge. C'est le début de l'époque moderne – et non le Moyen Âge – qui a vu se déployer les grandes chasses aux sorcières, dont le sabbat était censé se dérouler une fois la nuit tombée. La nuit suscitait aussi des peurs d'ordre moral, puisqu'on l'associait au crime. On redoutait aussi l'air de la nuit, que l'on pensait toxique. Si l'on était contraint de sortir, on relevait son col pour s'en prémunir autant que pour se protéger du froid. On maintenait les portes et fenêtres fermées, même lorsque la température était chaude. Obligés de partager une chambre une nuit, John Adams et Benjamin Franklin se sont disputés à ce sujet : John Adams, animé par cette peur ancestrale, voulait fermer la fenêtre, tandis que Benjamin Franklin, plus au fait des avancées scientifiques de son temps, voulait au contraire laisser circuler l'air dans la pièce ! On craignait aussi l'incendie car une bougie oubliée ou un feu de cheminée mal maîtrisé pouvait entraîner une catastrophe. Malgré les précautions que l'on prenait, ce genre d'accident n'était pas rare. Beaucoup de villes européennes ont connu de très grands incendies, surtout la nuit – le plus célèbre est le Grand incendie de Londres en 1666 –, cette peur n'avait donc rien d'irrationnel. C'est pour conjurer la peur que, à la nuit tombée, on organisait souvent des rassemblements avec la famille, les amis, les voisins. Le groupe était un gage de sécurité.

La question de la diffusion de l'éclairage artificiel, et plus encore de l'éclairage électrique, est cruciale. Dans *At Day's Close*, vous mettez en évidence un assaut historique contre « le règne de la nuit » entre

1730 et 1830, dans les villes au moins. Comment expliquer cet assaut ?

L'illumination artificielle a en effet bouleversé la nuit en faisant disparaître l'obscurité que connaissaient nos ancêtres. Dans les villes, le changement commence à partir de la fin du XVII^{e} siècle. Les municipalités se mettent à organiser l'éclairage public, à payer du personnel dédié à cette tâche. Illuminer les rues devient une responsabilité publique. Il y a bien sûr un aspect technique à prendre en compte pour comprendre cette évolution : la sophistication croissante des luminaires a facilité la circulation nocturne. Mais l'éclairage public est aussi très lié à la question du maintien de l'ordre et à la professionnalisation des forces de l'ordre. Les anciens veilleurs de nuit, souvent âgés, avaient pour seule fonction de repérer les départs de feu, ils n'étaient pas chargés de lutter contre le crime. Cela a changé avec la mise en place des forces de police – très tôt en France mais seulement à la fin des années 1820 à Londres, pour faire face à une recrudescence des activités criminelles dans les rues de la ville, la nuit. Éclairage public et violence urbaine ont partie liée. La lumière artificielle a encouragé les gens à sortir dans les rues après la tombée du jour, que ce soit pour faire du shopping, pour retrouver des amis, pour aller au spectacle, etc. Plus de monde dans les rues, c'était plus de témoins des agressions et plus de personnes susceptibles de s'interposer. Au fond, la question était : qui règne sur la nuit urbaine ? Est-ce que ce sont les classes moyennes, désireuses de circuler dans une ville illuminée pour se livrer à toutes sortes d'activités ? Ou bien est-ce que ce sont les « marges » de la société, bandes de jeunes hommes, voleurs, etc. ? La diffusion de l'éclairage artificiel dans les villes est indissociable de cette bataille pour la maîtrise de l'espace urbain.Bien sûr, de nombreux espaces n'ont pas profité tout de suite de l'éclairage public : les campagnes et de nombreuses rues urbaines étaient encore sombres la nuit au XIX^{e} siècle. Mais l'éclairage artificiel n'a cessé de repousser la nuit, à tel point qu'on peut se demander si la distinction entre le jour et la nuit ne va pas finir par disparaître. Depuis 20 ans, un nombre incroyable de services sont disponibles 24h/24. Au moins 20 % des travailleurs américains travaillent de nuit. Dans les années 1990, les Russes ont même expérimenté un système de miroirs placés en orbite destinés à réfléchir la lumière du soleil de

façon à réduire l'obscurité nocturne dans la partie nord du pays ! Heureusement, le projet a été un échec.

L'édition française de deux de vos articles majeurs sur le sommeil, parue en 2021 aux éditions Amsterdam, est postfacée par Matthew Wolf-Meyer. Il politise nettement la question en liant les évolutions du sommeil que vous avez mises au jour et le développement du capitalisme. Ce dernier aurait « transformé l'ordre de la vie quotidienne au XIX^e siècle » et se serait immiscé jusque dans nos draps en façonnant nos pulsions biologiques, notre rythme de sommeil. L'industrialisation aurait « remodelé la biologie humaine ». Cette lecture est-elle aussi la vôtre ?

Je suis très heureux d'avoir demandé à Matthew d'écrire la postface. Je l'ai rencontré en Allemagne, c'est un anthropologue et, de ce fait, il a une approche du passé plus théorique que celle qu'ont la plupart des historiens. En lui demandant d'écrire ce texte, je savais qu'il adopterait une perspective plus abstraite. J'ai le plus grand respect pour l'analyse, même si, personnellement, je préfère employer le terme d'industrialisation plutôt que celui de capitalisme pour expliquer la transformation du sommeil au cours du XIX^e siècle.Il est certain que l'industrialisation a trouvé un allié précieux dans la diffusion de l'éclairage artificiel. Celui-ci a produit d'importants changements physiologiques en modifiant le rythme circadien des individus. La lumière artificielle agit comme une véritable drogue pour notre corps. Au temps de l'industrialisation, elle a aussi facilité le travail de nuit dans les usines et, en allongeant le temps d'ouverture des commerces, elle a renforcé la capacité des acheteurs à consommer. Ses implications économiques ont donc été majeures. D'un point de vue culturel, la lumière artificielle a aussi contribué à la valorisation de l'efficacité et à la relégation du sommeil au rang de « mal nécessaire », tout particulièrement aux yeux de la classe moyenne. On a alors vu se développer une société du « lever tôt », avec un nombre croissant de dormeurs refusant le second sommeil, jugé inutile et même préjudiciable à une journée bien remplie. Ce refus a contribué à la disparition progressive du sommeil biphasique par l'extension du premier sommeil aux dépens du second et de la période d'éveil intermédiaire. Les dormeurs ont aussi eu tendance, grâce à la lumière artificielle, à aller se coucher plus tard, alors qu'ils devaient toujours se lever à la même heure le matin pour aller travailler. Tout cela a

raccourci le temps passé à dormir et a consolidé le sommeil en un seul bloc, tout en raccourcissant les phases de sommeil paradoxal.

Avant même les changements induits par l'industrialisation, la nuit était traversée de clivages sociaux. La nuit des plus humbles n'était pas celle des élites. Sa réalité matérielle (éclairage, chauffage, qualité de la literie…), la place qu'y tenaient le travail, les loisirs et les pratiques de sociabilité, etc., traçaient des frontières sociales très sensibles. Vous écrivez cependant que la nuit pouvait aussi « révolutionner le paysage social ». De quelle façon ?

Pour la plupart des classes sociales, la nuit offrait une liberté et une autonomie inédites. Le contrôle qu'exerçaient dans la journée les parents, les maîtres, les employeurs, etc. avait tendance à se relâcher. On choisissait plus les personnes que l'on fréquentait, en règle générale des pairs plus que des supérieurs. L'anonymat était aussi plus grand. Au sommet de la hiérarchie sociale, les aristocrates étaient plus enclins à échapper aux contraintes de l'étiquette de la cour en fréquentant les tavernes et les bordels. À l'autre extrémité de l'échelle sociale, à la faveur de l'obscurité, les pauvres étaient moins exposés aux moqueries sur leurs vêtements troués, tout comme les personnes difformes, alors nombreuses du fait de maladies invalidantes. Dans les plantations américaines, un maître disait de ses esclaves : « la nuit est leur jour ». Ils profitaient en effet de l'obscurité pour rejoindre des proches dans des plantations voisines et revenaient aux premières lueurs du jour. Ce qui pourrait d'ailleurs expliquer ce que les maîtres voyaient, dans la journée, comme de la paresse : la somnolence diurne était plutôt le fait du manque de sommeil pendant la nuit, lorsque celle-ci permettait de s'affranchir durant quelques heures de la condition servile. Les conditions de vie misérables dans les cases des esclaves ajoutaient encore à la privation de sommeil.La nuit pouvait aussi être propice à la révolte populaire, à la rébellion. L'obscurité profitait aux conspirateurs et bien des actes de vandalisme avaient lieu la nuit. Les *Whiteboys*, ces métayers irlandais qui, au début des années 1760, réclamaient l'abolition des corvées et la suppression des pâtures encloses, attendaient la nuit pour détruire les barrières dont ils contestaient l'existence. Et lors des révoltes urbaines, les lanternes et réverbères étaient les premières cibles : il s'agissait pour les insurgés de ne pas être vus ou reconnus, en plus de constituer une violence symbolique contre un objet associé aux auto-

rités. Peut-être le lien de la nuit au monde surnaturel et à la magie donnait-il en outre aux acteurs l'impression d'avoir des pouvoirs plus étendus qu'en journée.

Quittons maintenant le champ du social pour toucher au monde de la sensibilité. Je me permettrai de reprendre ici la question formulée, dans un ouvrage collectif consacré aux « nuits historiques », par un autre grand historien de la nuit, Alain Cabantous : « en quoi l'environnement nocturne engendre-t-il des particularités qui redessineraient alors « le champ des émotions » (Arlette Farge) au regard du rythme diurne [6] ? »

Dans l'obscurité, l'affaiblissement de la vue fait que tous les autres sens prennent de l'importance, or ces autres sens sont plus émotionnels. Quand une bougie éclaire seule une pièce, on se rapproche et on est alors plus sensible aux contacts physiques, aux odeurs, aux paroles prononcées. D'ailleurs, aujourd'hui, certains bars et restaurants créent une ambiance intimiste en baissant les lumières ! La lumière tamisée encourage l'intimité, elle autorise une proximité propice à la séduction et à la romance. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille minimiser la prévalence de la peur à la tombée de la nuit. Mais les ménages préindustriels avaient l'habitude d'affronter les dangers de la nuit. En faisant appel à l'ingéniosité et à une sagesse populaire ancestrale, les individus parvenaient à jouir d'une plus grande liberté – libérés la nuit des contraintes comme des protections de la vie quotidienne.

Venons-en maintenant au vêtement et à son rapport à la nuit. Vous l'abordez assez rapidement dans *At Day's Close*, que ce soit pour évoquer les vêtements portés (ou non !) pour dormir ou des vêtements enfilés à l'occasion d'un déplacement nocturne. D'après vous, y avait-il des pratiques vestimentaires spécifiques à la nuit, à l'époque moderne ? Ou, plus largement, que faisait alors la nuit au vêtement ?

Cela avait un effet surtout lorsque l'on devait quitter son domicile et qu'il fallait se protéger de l'air de la nuit. Plus que jamais, il importait de se protéger la tête, le cou, le visage. Le souci de l'apparat, de la netteté, tendait à céder le pas à la nécessité pratique. Dans l'obscurité, un vêtement abîmé, mal coupé, délavé, était moins honteux qu'en plein jour. Même les riches, lorsqu'ils n'avaient pas à faire

étalage de leur statut social, préféraient la nuit porter des vêtements pratiques. Pour les élites sociales, la vogue des mascarades nocturnes, au XVIII^{e} siècle, permettait aussi des jeux vestimentaires. Le temps de la fête, on faisait mine d'abandonner son statut social, la duchesse devenait laitière, le marquis devenait paysan… mais dans de luxueux costumes qui ne laissaient guère de doute sur la réalité des rangs !

Une question qui me fascine, ce sont les effets des conditions d'éclairage sur le chatoiement des étoffes. Un même tissu n'a pas le même rendu visuel selon qu'on le voit à la lumière du jour, à la lueur d'une bougie ou sous l'éclat d'une ampoule électrique ! Or beaucoup de choses changent à l'époque moderne : prolifération des luminaires dans les intérieurs les plus cossus, diffusion, dans les mêmes intérieurs, des miroirs qui peuvent en démultiplier les effets, engouement des élites pour les loisirs vespéraux ou nocturnes, diversification extraordinaire des tissus (des plus luxueux aux tissus mélangés plus accessibles) et des produits textiles… Les sources que vous avez consultées évoquent-elles une vibration particulière des vêtements portés la nuit, du fait de la lumière artificielle ?

Je n'ai pas trouvé grand-chose sur le sujet des différents tissus. Mais peut-être est-ce là l'effet d'une négligence dans mes lectures car je ne m'étais pas posé la question ! Il faudrait sans doute aller voir dans des sources descriptives comme les journaux de voyage et même dans les œuvres de fiction, on y trouverait peut-être quelques éléments. En tout cas, il est certain que l'usage de luminaires plus rustiques créait une ambiance lumineuse tout à fait différente de celle dont nous avons l'habitude. Ne serait-ce que parce qu'une bougie ou une lampe à huile n'éclaire guère plus que la face d'une personne, d'un meuble, et laisse le reste dans l'obscurité alors que l'éclairage moderne offre une perspective multidimensionnelle.

Pour finir, une question plus personnelle. Rassurez-vous, je ne vous demanderai pas si, comme Marilyn Monroe, vous ne dormez qu'avec quelques gouttes de Chanel N° 5 ! Toutefois, avez-vous dans votre garde-robe un vêtement que vous associez à la nuit, ou à une nuit en particulier ?

> [Avec un sourire :] Je souffre d'un trouble du sommeil appelé « trouble du comportement en sommeil paradoxal ». Avant que l'on me prescrive le traitement approprié, je vivais physiquement mes rêves. Une nuit, j'ai rêvé que j'étais en train de jouer au football américain et, au lieu de saisir un joueur adverse, j'ai « plaqué » ma table de nuit. Tombé par terre, j'ai vivement regretté de ne pas avoir porté un casque et des épaulières au lit. Ma femme a suggéré qu'il était peut-être temps de dépoussiérer les barrières de lit des enfants.

NOTES

1 A. Roger Ekirch. *At Day's Close: Night in Times Past*, New York, W. W. Norton & Company, 2005.

2 A. Roger Ekirch, *La Grande Transformation du sommeil. Comment la Révolution industrielle a bouleversé nos nuits*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021. Les deux articles traduits dans ce volume sont: "Sleep We Have Lost: Pre-industrial Slumber in the British Isles", *American Historical Review*, vol. 106, n° 2, 2001, p. 343-386 et "The Modernization of Western Sleep: Or, Does Insomnia Have a History?", *Past & Present*, n° 226, 2015, p. 149-192.

3 Robert Muchembled, *La Violence au village. Sociabilité et comportements populaires en Artois du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Turnhout, Brepols, 1989 ; Hugo Matthiessen, *Natten : studier i gammelt byliv*, Gyldendal, 1914.

4 Voir Thomas A. Wehr, "In short photoperiods, human sleep is biphasic", *Journal of Sleep Research*, *vol.* 1, n° 2, 1992, p. 103–107.

5 Citons ici les travaux de Simone Delattre (*Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e^ siècle*, Paris, Albin Michel, 2000), d'Alain Cabantous (*Histoire de la nuit, XVII^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Fayard, 2009) ou de Craig Koslofsky (*Evening's Empire : A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011).

6 Alain Cabantous (dir.), *Les Ombres de Clio. Les nuits historiques existent-elles ? (XVI^e^-XX^e^ siècle)*, Paris, CNRS éditions, 2018.

AUTEURS

Marjorie Meiss

Marjorie Meiss est maîtresse de conférence en histoire moderne et spécialiste d'histoire de la culture matérielle. Elle s'intéresse à la façon dont matérialité et foi s'articulaient dans l'Europe des réformes religieuses (XVI^{e}-XVII^{e} siècles). Elle travaille aussi sur la façon dont les individus s'appropriaient et négociaient les normes sociales, religieuses et morales qui pesaient alors sur leurs pratiques vestimentaires. Ses principales publications : *Les Guise et leur paraître* (Presses universitaires de Tours, 2014), *La Culture matérielle de la France, XVI-XVIII siècles* (Armand Colin, 2016).

Arthur Roger Ekirch

Arthur Roger Ekirch (né le 6 février 1950) est professeur d'histoire à l'université Virginia Tech (États-Unis). Il a bénéficié d'une bourse Guggenheim en 1998. Il est internationalement connu pour ses recherches pionnières sur les modes de sommeil préindustriels, publiées pour la première fois dans « Sleep We Have Lost : Pre-Industrial Slumber in the British Isles », puis dans son livre primé de 2005, *At Day's Close : Night in Times Past*.

Les Marcheurs de nuit

Un portfolio imaginé en collaboration avec Emmanuelle Fructus, collectionneuse de photographies amateur

Patrice Verdière et Emmanuelle Fructus

TEXTE

Marcheurs de rue



Collection Un livre - une image

1 Nous retrouvons Emmanuelle Fructus dans sa petite galerie *Un livre - une image* dédiée à la photographie anonyme. Cette chineuse collectionneuse se passionne pour la photographie du quotidien. Elle a acquis en plus de vingt ans des milliers de clichés qu'elle classe, trie et range dans des boîtes d'archives aux étiquettes annonciatrices : camping, danse, bord de l'eau, travestissement, cigarette, bébé nu… Emmanuelle nous invite à découvrir sa collection de marcheurs de nuit dont nous publions ici un large aperçu.

Patrice Verdière : Peux-tu nous parler de ton métier : que trouves-tu dans la photographie anonyme, et est-ce d'ailleurs de la photographie anonyme ?

Emanuelle Fructus : Nommer cette photographie est une entreprise assez complexe, il y a beaucoup de termes utilisés pour tenter de la définir et j'éprouve toujours beaucoup de difficultés à choisir entre la photographie privée, de famille, trouvée, vernaculaire, amateur… mais j'aime parler de photographie amateur et anonyme. Je m'intéresse à cette production depuis plus d'une vingtaine d'années et je tente de l'analyser, de dresser un inventaire des différentes pratiques photographiques en France sur une période allant de 1870 à 1980 environ. Ces photographies de famille, produites soit par des amateurs plus ou moins avertis, soit par des photographes professionnels, intègrent la sphère privée ; elles se consultent dans les albums de famille, peuvent être rangées dans une boîte à chaussures, une valise, posées sur un meuble ou accrochées sur un mur. Ces photographies, je les trouve principalement dans les marchés aux vieux papiers, sur les brocantes à Paris et quelques fois sur internet. Je voyage rarement pour les trouver.

J'aime toutes les photographies et je me passionne tout autant pour celles produites par un grand photographe comme Man Ray, par exemple, par une machine automatique ou par celles réalisées par un père ou une mère de famille. C'est l'image qui compte, le producteur m'importe peu. En revanche, sa dimension esthétique, documentaire, émotionnelle voire artistique est essentielle quant à acquérir ou non ces images. Cette production est immense et en retenir certaines au détriment d'autres suscite également beaucoup de questions. Comment répertorier toutes ces pratiques dans le temps ? La photographie est ambigüe, elle est pleine de silence et interroge avec force le monde de l'art.

J'ai reçu une formation d'historienne de la photographie et cela me sert à appréhender cet important corpus. J'aime aussi croiser les écritures photographiques, observer les navigations qui s'opèrent entre des formes volontaires et involontaires, entre le monde de l'art et celui des amateurs. J'essaye de détecter leurs influences respectives. L'amateur invente des formes que les professionnels vont parfois se réapproprier, et inversement.

Cela fait plusieurs fois que tu participes à un numéro de *Modes pratiques*. Notre objet, c'est le vêtement et à t'entendre parler, je trouve des échos entre une mode anonyme, assez présente dans les lignes de notre revue, et la photographie que tu chines et collectionnes.

Je dois avouer que j'aurais rêvé recevoir une formation d'historienne du vêtement, et cette connaissance, que je ne possède pas, est pourtant l'un des éléments importants dans le processus d'analyse de ces images. L'invention et l'ingéniosité de l'amateur me fascinent. Les femmes et les hommes jouent chacun un rôle dans la production de ces témoignages familiaux. Telles des couturières, les femmes tissent et organisent les récits intimes. Ce qui me touche particulièrement, c'est la dimension du « fait à la maison » et la question du geste : j'ai toujours été très attachée aux écritures photographiques ainsi qu'au tirage, car ce dernier relève de l'artisanat, tout autant que les métiers liés à la mode. La photographie fixe les histoires qui se révèlent sur le papier ; je trouve que le tissu, le vêtement font de même avec ceux qui les usent. Même si l'amateur confie souvent sa pellicule à l'extérieur, finalement les images reviennent à la maison et sont parfois légendées, collées, colorisées, découpées, associées… Toutes ces pratiques modestes sont extrêmement inspirantes, la photographie est une image pauvre, et, si j'ai bien compris au sein de votre revue, vous vous intéressez également aux pratiques liées au quotidien. J'ai depuis longtemps fait le choix d'être une passeuse d'images et de témoigner de la créativité et de l'originalité des anonymes. Mon travail personnel s'inspire d'ailleurs de ces savoir-faire.

Pour revenir aux images que tu as choisies pour nous, qui sont ces photographes ?

Ce sont des photographes ambulants, des photographes de rue, appelés aussi des photographes filmeurs ou photo-filmeurs. Ils vont à la rencontre de leurs sujets, ils réalisent leurs prises de vue en extérieur et vendent ces photos souvenirs réalisées sur le vif. Ils ont été finalement peu étudiés dans l'histoire de la photographie, même s'ils jouent un rôle important dans la culture visuelle contemporaine.Les photographes ambulants, souvent anonymes, sont très actifs dans la première moitié du XX^{e} siècle et jusqu'aux années 1970. Même si les foyers s'équipent progressivement en matériel photographique, leur

production reste relativement importante. Je suis convaincue que lorsqu'une personne prend l'habitude de confier la réalisation d'un portrait à une tierce personne, alors elle n'hésitera pas à renouveler cette expérience tout au long de sa vie. Une fois qu'on s'autorise à acquérir une image de soi-même réalisée par un photographe professionnel – même si ce n'est pas forcément un très grand professionnel – alors la probabilité de recommencer augmente. Les albums de famille témoignent d'ailleurs de cette récurrence. Comme pour la photographie d'école, chaque année les familles sont heureuses de faire l'acquisition du portrait de leur enfant en classe. Une certaine confiance s'installe, et, sans doute, le fait d'être photographié par un étranger est extrêmement valorisant, la personne photographiée devient un sujet à part entière ; elle est unique. La photographie fait événement.

Ces images étaient dans des albums ?

Certaines proviennent d'albums tandis que d'autres demeurent des images isolées. Les formats sont assez variables, tout comme leurs usages. Elles pouvaient être postées, offertes à ses proches ou bien rejoindre les archives familiales. Le photo-filmeur confiait un ticket au passant qui obtenait sa photographie quelques heures plus tard ou le lendemain. Ces photos sont souvent numérotées au dos par le photographe afin d'identifier le négatif, et le tampon du photographe figure parfois, mais c'est rare, car cette information semble finalement avoir peu d'importance. La notion d'auteur n'étant pas au centre des préoccupations.

Les images que nous publions dans ce portfolio ont été produites quand, où et surtout comment ?

En France, les premiers photo-filmeurs apparaissent dans les années 1920-1930 grâce à la caméra 16 mm qui permet la production d'instantanés successifs. Grâce à cette pellicule cinéma, les vues se suivent sur un temps très court et les différents mouvements de la marche deviennent visibles. Les marcheurs sont majoritairement photographiés dans des espaces urbains ou dans des lieux très fréquentés : le résultat est alors très cinématographique, voire chronophotographique.Le corpus présenté ici date des années 1950-1960. Les photographes utilisent alors le format 24x36 mm. À cette époque, cette photographie de rue est une pratique courante surtout dans les

grandes villes mais aussi dans les petites villes de villégiature. Ces photographes peuvent aussi être appelés des « *surprisers* », car le sujet est pris par surprise, et sans son consentement. J'ai une petite anecdote amusante d'un photographe de plage qui faisait semblant de photographier, le coût d'une pellicule étant élevé, il préférait mimer le geste, et s'il sentait l'approbation de la personne, alors il appuyait réellement sur le déclencheur.Les images ici reproduites montrent bien que le photographe se dirige vers son sujet qui se déplace. Le photographe enregistre ses mouvements sur une ou plusieurs vues. Ce que j'aime particulièrement dans ces images, ce sont les pas. Il y a quelques passants fixes, à l'arrêt, mais ceux qui marchent sont plus nombreux. Leurs chaussures sont des éléments importants, les pieds sont décalés, cachés ou en suspension. C'est rare de voir des gens marcher dans la photographie de famille qui est finalement beaucoup plus statique. Ici, chaque modèle devient acteur de sa propre vie, comme au cinéma.

On est dans quelque chose de très éphémère, très passager, alors qu'une pose va être construite.

Le photographe choisit de faire poser son modèle dans un décor, il met en scène son sujet. Alors que dans ces images, c'est la ville qui devient le décor. Les photo-filmeurs travaillent souvent pendant la pause déjeuner ou le weekend, ils sacralisent les moments de promenade et de détente. L'amitié est visible dans ces images, la complicité également. Ce sont des personnes seules, des amis, des collègues de travail, des couples, des amants et des familles qui sont érigés en icône. Le mouvement, synonyme de vitalité, devient le sujet même de la photographie.

Celles que nous publions sont toutes prise en soirée ou de nuit. Est-ce que cela pose des problèmes techniques particuliers ?

Il est probable que le photo-filmeur qui opère de nuit possède une connaissance technique supplémentaire en comparaison de celui qui officie de jour, car il doit en effet maîtriser l'usage du flash. Il faut donc déjà une certaine expérience de photographe pour pouvoir capter des mouvements rapides et savoir utiliser l'ampoule-flash ou le flash électrique. Cette pratique de nuit est assez marginale, car probablement plus onéreuse aussi. Sur plus de vingt ans, je n'ai collecté qu'une grosse enveloppe de marcheurs de nuit, et pourtant je

les cherche éperdument (rire). Alors que les marcheurs de jour, j'en possède plusieurs boîtes.Les photographes de rue ne sont pas tous d'excellents professionnels. Les photo-filmeurs n'ont ni diplôme ni forcément de certificat pour exercer, souvent c'est un métier saisonnier. Il n'est pas rare de trouver des images de mauvaise facture : sous-expositions, superpositions, des flous, des décadrages, des taches, des obstructions visuelles… Le photographe ne bénéficie pas forcément d'une belle image. Au XIX^{e} siècle, les photographes ambulants sont souvent déconsidérés, la noblesse de l'art photographique est écornée par ces photographes itinérants faisant commerce de leur pratique en extérieur. Un journaliste, critique d'art et rédacteur en chef de la revue *La Lumière*, Ernest Lacan, défenseur de la photographie comme art, raconte l'apparition de ces « saltimbanques de la photographie[1] ». Le photographe ambulant est un roublard, il exagère, il use de stratagèmes pour convaincre son client, c'est un marchand de rêve. Vera Léon[2] dans un article relate bien la querelle des photo-filmeurs menée par les photographes œuvrant dans leurs studios fixes. Les autorités leur dressaient des procès-verbaux. Leur présence n'était pas souhaitable dans l'espace public, ils donnaient une mauvaise image de la ville.La nuit, les photo-filmeurs semblent bénéficier de plus de liberté pour opérer. Comme dans les photographies de Weegee, la lumière artificielle confère aux personnes photographiées un statut autre, le photographe devient détective de l'intime. L'usage du flash contribue à faire événement et crée une esthétique singulière. Les contours sont plus nets, les contrastes plus forts et l'arrière-plan est plus sombre. Ces photographies sont réalisées par effraction et la violence de l'instantané déplace le sujet du côté des images judiciaires. L'esthétique du reportage prime, à la différence de la photographie de famille. L'écriture photographique semble, en effet, emprunter les codes de la *Street Photography*, une pratique déjà identifiée dans l'histoire de la photographie.

Quelle est la manière d'obtenir les images ?

Contrairement au XIX^{e} siècle, la photographie de rue réalisée après-guerre devient accessible au plus grand nombre. Le photo-filmeur confie un ticket où figure un numéro de prise de vue et quelques heures plus tard ou le lendemain, le client va chercher son image développée. Sur un panneau publicitaire d'un photographe ambulant, il était inscrit la mention suivante « Photo plein air - Silhouettes - Les

photos sont livrables le lendemain de la pose[3] ».Selon mes observations, l'obtention d'une photographie réalisée par un ambulant peut se faire de quatre manières différentes selon les époques : réalisation d'un négatif sur papier qui est ensuite photographié à nouveau, ou tiré par contact pour obtenir rapidement un positif papier, soit la photo est pré-payée puis expédiée par la poste ultérieurement, soit le Polaroïd permet l'obtention immédiate d'une photographie, soit la personne fait la démarche de se rendre chez le photographe en présentant son ticket confié lors de la séance de prise de vue (cette dernière hypothèse semble la plus répandue).

On publie dans ce numéro un entretien avec Roger Ekirch, qui fait une grande définition de l'histoire de la nuit, et il y explique que l'éclairage public en ville permet de domestiquer la nuit, de domestiquer aussi la peur, de domestiquer un espace public qui sur le temps nocturne est un endroit de dangers.

Sur ces photographies, tous ces gens vivent des moments de loisir, ils sortent du cinéma, du restaurant, d'un spectacle ; le décor est totalement urbain. C'est certain que l'éclairage sécurise l'espace, il favorise la déambulation et la promenade de nuit. C'est probablement un phénomène nouveau, les sorties nocturnes en famille ou entre ami(e)s sont alors plus spectaculaires et magiques ; les photographes acquièrent une certaine légitimité en proposant leurs services pour immortaliser la vie la nuit.

Y a-t-il des lieux spécifiques à cette photographie de nuit ?

Souvent les grands boulevards, dans les zones d'affluence, des lieux de passage. Walter Benjamin a si bien évoqué dans son œuvre ces lieux de la flânerie, des rencontres, des brassages sociaux, de moments chargés aussi d'érotisme.J'aime cette photographie des piétons. Elle me fascine depuis toujours, l'enthousiasme et la joie habitent ces instantanés. Elles témoignent des déambulations nocturnes, des voyageurs de la nuit. Ces images sont très vivantes, très différentes de la photographie de famille, plus hiératique et qui cache souvent plus de choses, les enjeux semblent différents, plus légers. Cette marche vient habiter les postures et devient centrale dans l'image photographique.

Même si ce n'est pas ta spécialité, comment regardes-tu les vêtements ?

Les personnes sont plutôt bien habillées, elles font le choix de la belle tenue. Les imperméables sont très présents, surtout chez les hommes, les costumes et les tailleurs sont visibles également. De plus, il est nécessaire de se vêtir pour supporter la fraîcheur du soir. La ville semble lumineuse et la photographie immortalise ces moments festifs.

À les regarder ainsi en série, on dirait un défilé…

Effectivement, le trottoir devient un véritable podium, les passants sont en représentation, ils deviennent des personnages publics, ils soignent leur prestance. Telle une star de cinéma, la figure du marcheur de nuit devient spectaculaire. Et la rue devient un espace de monstration.Les gens achètent ces images, car le désir d'une image de soi est fort. Au début du siècle, ce qui importait c'était le fait d'être photographié, même entouré de nombreux inconnus, alors que cette pratique atteste d'une autre volonté : celle d'être le sujet central de la photographie. Ce portrait en pied diffère de la photographie d'identité, il parle de son intégrité physique, il atteste de sa bonne santé. L'album de famille est le lieu favorable à l'autobiographie et à la contemplation de soi. Les premières années de vie occupent une grande place dans les archives personnelles, viennent ensuite les voyages, les grands événements mais aussi la vie quotidienne. L'album de famille c'est finalement cela, un récit autobiographique, un journal intime illustré avec des acteurs plus ou moins importants, des figurants. La photographie est une image unique, une trace, et c'est sans doute ce qui lui confère toute sa charge émotionnelle.

Le media demandé n'existe pas. : [image:marcheurs]

NOTES

1 Ernest Lacan, « Les saltimbanques de la photographie », *La Lumière*, n°20, 15 mai 1858.

2 Véra Léon, « La querrelle des photo-filmeurs. Le tournant manqué de la professionnalisation des photographes dans l'après-guerre », *Photographica*, n°2, 2021, p. 130-146.

3 Ilsen About, « Les photographes ambulants. Conditions et pratiques professionnelles d'un métier itinérant, des années 1880 aux années 1930 », *Techniques & Culture*, n° 64, 2005, p. 240-243.

AUTEURS

Patrice Verdière

Patrice Verdière est professeur agrégé d'arts appliqués et enseigne le graphisme et le design éditorial à l'école Duperré depuis 2008. Ancien élève de cette école où il a suivi la classe préparatoire, il est diplômé de l'École Normale Supérieure de Cachan et de l'Université Paris I Sorbonne. Il conduit et coordonne divers projets éditoriaux porteurs d'échanges qui contribuent au rayonnement de l'école et de ses jeunes talents. En 2015 il a créé (avec Manuel Charpy) *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*. Il est par ailleurs graphiste indépendant.

Emmanuelle Fructus

Après des études universitaires, **Emmanuelle Fructus** devient iconographe et enseigne l'histoire de la photographie au sein de différentes structures. La collecte de photographies anonymes est au centre de son travail depuis plusieurs années. Aussi en 2006, elle crée *Un livre – une image*, structure qui lui permet d'explorer la photographie anonyme en acquérant des fonds d'images documentaires. Elle entreprend parallèlement un travail personnel à partir de ces photographies trouvées et mène une réflexion sur le medium photographique et la question des archives. Elle a exposé notamment à l'Institut pour la Photographie à Lille, à la Conserverie de Metz, à l'espace Le Révélateur (Collège International de Photographie), à la galerie Binôme et à la galerie Laurel Parker Book.

Les nuits d'Alfred Noël, travesti-cambrioleur

Archives de police judiciaire de l'Hérault, 1887

Gabrielle Houbre

PLAN

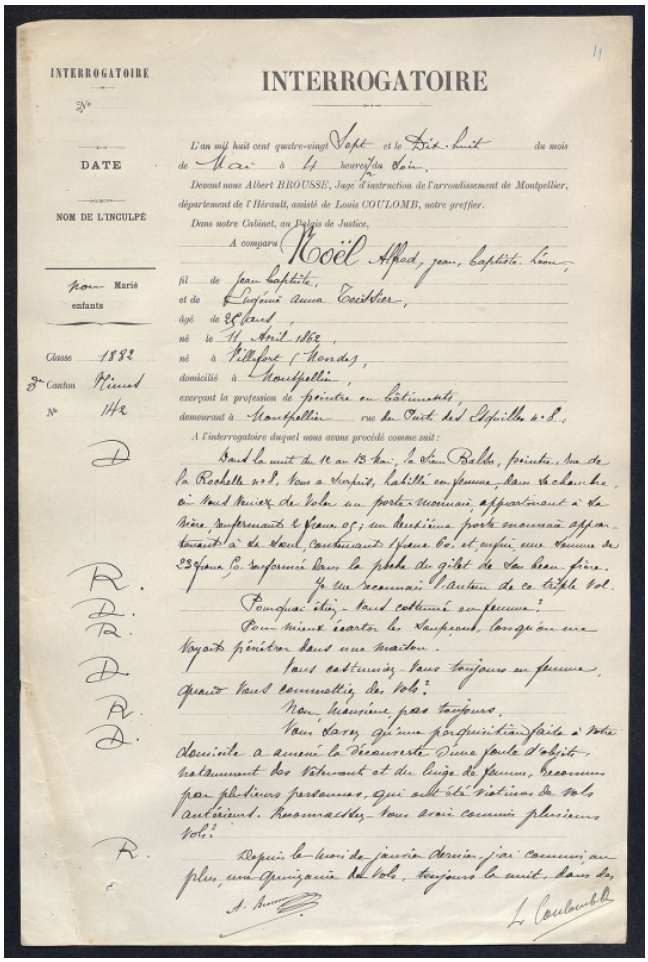
L'inventaire d'une garde-robe ouvrière
Face à un juge minutieux
Un kleptomane repenti et coopératif
La chambre-musée d'un « homme-femme »
Condamnation et relégation

TEXTE

1 La nuit du 12 au 13 mai 1887, travesti en femme à son habitude, Alfred Noël ne rentra pas dans sa chambre du 8 rue du Puits des Esquilles, dans le vieux Montpellier, entre la promenade du Peyrou et l'Hôtel de la Préfecture. Le peintre en bâtiment n'eut pas l'occasion d'enrichir encore la masse de vêtements et d'objets hétéroclites qu'il y entassait depuis six mois au gré de plus de vingt-et-un larcins. Cette fois, officiant à cinq minutes de chez lui, 8 rue de la Rochelle, il fut surpris par l'un des occupants du lieu, Étienne Balso, peintre-doreur de 28 ans, qui rentrait chez lui vers 3 heures du matin[1]. En regagnant son appartement au 2e étage de la maison, ce dernier passa par la pièce où dormaient sa sœur et son beau-frère. Il eut d'abord la surprise de découvrir à la lueur de sa bougie « quantité d'effets de femme par terre », puis celle plus grande encore d'apercevoir « adossé comme un petit meuble, un homme habillé en femme, tête-nue, les cheveux hérissés[2] ». Les deux hommes s'empoignèrent et luttèrent jusque dans la rue où Balso eut besoin du renfort de son voisin, alerté par les appels au secours et le bruit de la bagarre, pour immobiliser son voleur et quérir la police. C'est ainsi que Noël termina sa nuit dans une cellule du commissariat, d'où il fut tiré au matin pour assister à la perquisition de sa chambre. Les agents mirent ainsi la main sur treize jupes ou jupons, cinq pantalons et huit chemises pour femme, six corsages ou cache-corset, trois corsets, un tablier bleu, un châle à carreaux, un pouf en mérinos, trois bourrelets, un manteau

en drap, neuf foulards en soie, six cravates fantaisie, deux tricots, trois pointes en laine, un coupon en percale, vingt-et-un mouchoirs de poche, neuf serviettes et essuie-mains, deux chemises d'homme, six vestes et onze pantalons pour homme, quatre gilets, un pardessus, mais aussi six blagues à tabac ou portemonnaies, neuf clefs, une petite glace, deux couteaux, un cadenas secret, deux boîtes contenant divers objets et un réveil, une boîte avec seize volumes et un paquet feuilletons, sans oublier quarante centimes [3]. Mais l'article qui suscita au plus haut point la convoitise de Noël est le bas féminin, puisque pas moins de cent treize paires ont été dénombrées dans son repère [4].

Archive 1 : Interrogatoire d'Alfred Noël, première page, 18 mai 1887.



INTERROGATOIRE

N°

DATE

NOM DE L'INCULPÉ

non Marié
enfants

Classe 1882
3e Canton Rivesaltes
N° 1142

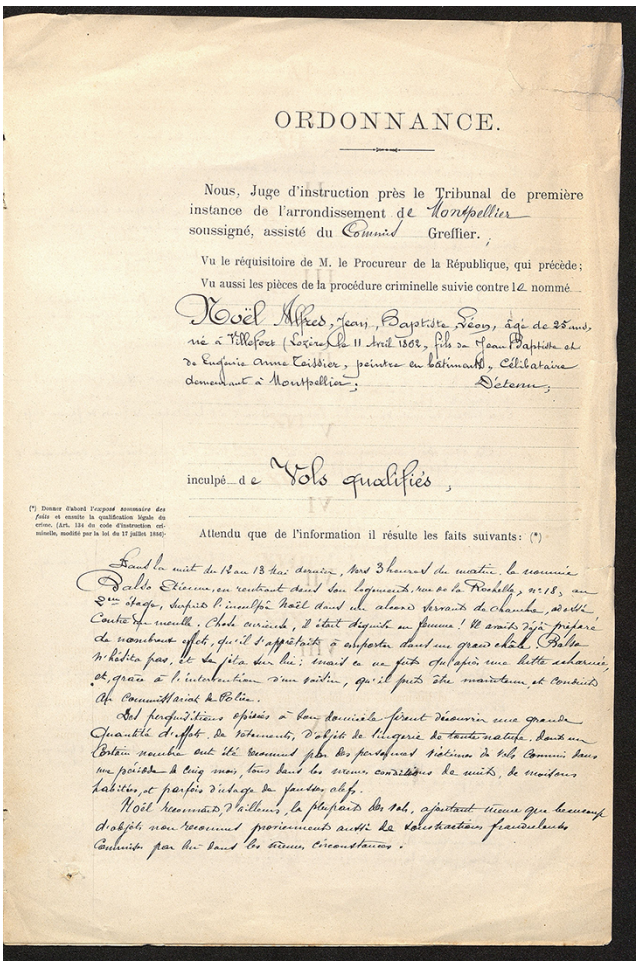
INTERROGATOIRE

L'an mil huit cent quatre-vingt Sept et le Dix-huit du mois de Mai à 4 heures du soir,
Devant nous Albert BROUSSE, Juge d'instruction de l'arrondissement de Montpellier, département de l'Hérault, assisté de Louis COULOMB, notre greffier.
Dans notre Cabinet, au Palais de Justice,
A comparu Noël Alfred, jean, baptiste, Louis,
fils de jean baptiste,
et de Eugénie anna Cristofari,
âgé de 25 ans,
né le 11 Avril 1862,
né à Villefort (Lozère),
domicilié à Montpellier,
exerçant la profession de peintre en bâtiments,
demeurant à Montpellier rue du Fort des Etoiles n° 8.
A l'interrogatoire duquel nous avons procédé comme suit :

Dans la nuit du 12 au 13 Mai, le Sieur Balbi, peintre, rue de la Rochelle n° 8, nous a déposé, habillé en femme, dans la chambre où vous auriez dû voler un porte-monnaie appartenant à la Dame susnommée 2 francs 05 ; un deuxième porte-monnaie appartenant à la Dame Gaud 1 franc 60 et enfin une somme de 25 francs 50 suspendue dans la poche du gilet de la Dame susnommée.
Je vous reconnais l'auteur de ce triple vol.
Pourquoi dites-vous toujours en femme ?
Pour mieux écarter les soupçons, lorsque je vais pénétrer dans une maison.
Vous continuez vous toujours en femme, quand vous commettez des vols ?
Non, Monsieur pas toujours.
Vous savez qu'une perquisition faite à votre domicile a amené la découverte d'une foule d'objets notamment des vêtements et du linge de femme, reconnus par plusieurs personnes, qui ont été victimes de vols antérieurs. Reconnaissez-vous avoir commis plusieurs vols ?
Depuis le mois de janvier dernier j'ai commis au plus une quinzaine de vols, toujours la nuit, dans des

Document conservé aux Archives départementales de l'Hérault, sous la cote 2U2/891.

Archive 2 : Ordonnance d'inculpation pour vols d'Alfred Noël, p. 1, 4 juillet 1887.



ORDONNANCE.

Nous, Juge d'instruction près le Tribunal de première instance de l'arrondissement de Montpellier soussigné, assisté du Commis Greffier,

Vu le réquisitoire de M. le Procureur de la République, qui précède ;

Vu aussi les pièces de la procédure criminelle suivie contre le nommé

Noël Alfred, Jean-Baptiste Léon, âgé de 25 ans, né à Villefort (Lozère) le 11 Avril 1862, fils de Jean-Baptiste et de Eugénie Anne Taissier, peintre en bâtiments, Célibataire demeurant à Montpellier ; Détenu,

inculpé de Vols qualifiés,

(*) Donner d'abord l'exposé sommaire des faits et ensuite la qualification légale du crime. (Art. 134 du code d'instruction criminelle, modifié par la loi du 17 juillet 1856).

Attendu que de l'information il résulte les faits suivants : (*)

Dans la nuit du 13 au 14 Mai dernier, vers 3 heures du matin, la nommée Dalle Etienne, en rentrant dans son logement, rue de la Rochelle, n° 18, au 2ème étage, depuis l'inculpé Noël dans le dernier de chambre, dont la Courte-échelle, Noël survenu, il était déjà nuit en Journée ! Il avait déjà préparé du nombreux effets, qu'il s'apprêtait à emporter dans un grand châle. Balle n'hésita pas, et la jeta sur lui ; suivit de une forte explosion une lutte acharnée, et, grâce à l'intervention d'un voisin, qu'il fut être maintenu et conduit au Commissariat de Police.

Des perquisitions opérées à son domicile firent découvrir une grande Quantité d'effets de vêtements, d'objets de lingerie de toute nature, dont un certain nombre ont été reconnus par des personnes victimes de vols commis sur ma période de cinq mois, tous dans les mêmes conditions de nuit, de maisons habitées, et parfois d'usage de fausses clefs.

Noël reconnaît d'ailleurs la plupart des vols, n'hésitant même que beaucoup d'objets non reconnus proviennent aussi de Soustractions frauduleuses Commises par lui dans les mêmes Circonstances :

Document conservé aux Archives départementales de l'Hérault, sous la cote 2U2/891.

L'inventaire d'une garde-robe ouvrière

2 Une fois répertoriées, les pièces disparates de ce butin ont été exposées au commissariat central de Montpellier afin que les victimes des vols puissent reconnaître leurs effets. Douze femmes et huit hommes se sont ainsi présentés devant la police et l'ordonnance du juge d'instruction liste de I à XX les effets volés pour chacune d'entre elles, le lot XXI regroupant des articles chapardés à des inconnus, effacés de la mémoire de Noël, entre décembre 1886 et mai 1887 **[archive 2]**[5]. On distingue dans la marge, griffonnée au crayon, la mention « rendus » lorsque les vêtements et le linge ont retrouvé leur légitime

propriétaire. Noël officiait dans son propre milieu social, populaire, ouvrier et artisanal, disposant de quelques biens : les femmes, quand elles déclarent une profession, sont couturières (4), institutrice (1), blanchisseuse (1) ou aubergiste (1) ; les hommes sont menuisiers ou ébénistes (3), peintre-doreur (1), paveur (1), tondeur (1), plâtrier (1), le dernier ne donne pas d'indication. On ne s'étonne pas de la forte présence des femmes puisque ce sont très majoritairement elles qui se sont vues détroussées d'une partie de leur garde-robe, notamment du linge de corps. Noël a toutefois délesté la couturière Marie Arnaud ainsi que l'épouse de l'ébéniste Joseph de leur palatine, c'est-à-dire une fourrure reposant sur les épaules, un accessoire vestimentaire rare dans les intérieurs ouvriers et coûteux lorsqu'il est en bon état (n° IX et XV). Il s'est également emparé de deux tournures (n° XIII et XVIII) : en vogue dans les années 1880, ces dernières donnaient du volume à l'arrière de la toilette et permettaient, comme les corsets, de souligner la finesse de la taille des femmes [6]. Tournure est parfois employée pour désigner un pouf ou « faux-cul », ce qui semble être le cas pour Rosalie Bec qui décrit au commissariat une tournure en toile bleue remplie de crins (n° XVIII). Cet échantillonnage d'accessoires propres à sculpter le corps féminin montre que les ouvrières, quand elles en ont les moyens, adoptent des silhouettes inspirées par celles des bourgeoises. Dans sa globalité, les prises vestimentaires rassemblées par Noël laissent apercevoir la diversité des garde-robes ouvrières, assez fournies à la Belle Époque pour peu qu'elles échappent à la frange paupérisée des milieux populaires [7]. Noël ne s'est pas contenté des habits, il a aussi chipé ce qu'ils contenaient ou qui les accompagnaient : des petites sommes d'argent aux cigares, en passant par un timbre, des billets de loterie ou quelques bijoux sans valeur, à l'exception d'une montre en or appartenant à un jeune menuisier de 23 ans, Alfred Chanssigaud (n° III). Celle-ci se trouvait dans un gilet de drap, également dérobé en même temps qu'un pardessus de la même étoffe, trois éléments qui témoignent cette fois de l'ascendant bourgeois sur la toilette ouvrière masculine. Cette liste détaillée établie par le juge d'instruction recouvre en grande partie celle tirée de la perquisition, encore que Noël attire l'attention du magistrat dans une lettre du 15 juin sur des vêtements, objets et argent qui auraient été dans sa chambre sans se retrouver au greffe où le produit de la perquisition a été transposé après l'exposition au commissariat central.

Face à un juge minutieux

3 Ce juge d'instruction, nommé le 13 mai par le Parquet de Montpellier sitôt le vol en flagrant délit confirmé par la perquisition, est Albert Brousse. Il signe, ainsi que son greffier Louis Coulomb, les deux documents ici présentés : le premier interrogatoire de Noël en date du 18 mai 1887, qui ouvre son instruction **[archive 1]** et l'ordonnance donc, qui la clôt, le 4 juillet 1887 **[archive 2]**[8]. Acteur central de la procédure, Albert Brousse est un méridional, né en 1843 d'un père juge de paix. Après avoir décroché une licence puis un doctorat en droit à la faculté de Toulouse, il a embrassé quelques années la profession d'avocat avant de débuter une carrière de magistrat comme substitut en 1871[9]. En 1882, Brousse, simple juge au tribunal de première instance de Carcassonne, sollicite de l'avancement ce qui entraîne le ministère de la justice à diligenter une étude circonstanciée de ses mérites et de sa personnalité. Interrogé à son propos par le garde des Sceaux, le procureur général du Parquet de Montpellier, Paul Henri Rousselier, loue l'investissement professionnel de Brousse et son souci d'aller au fond des dossiers qui lui sont confiés. Il souligne « son esprit naturellement net, juste et droit » tout en regrettant un léger manque « d'élévation » et une propension à être davantage « minutieux que compréhensif[10] ». Il redoute également que « son caractère froid, timide, extrêmement réservé, son goût pour l'isolement et la retraite » ne l'empêchent de présider un tribunal et recommande plutôt pour lui la fonction de juge d'Instruction, à laquelle Brousse sera effectivement nommé à Montpellier en octobre 1883. Son nouveau supérieur hiérarchique, le procureur général Ernest Baradat, en est fort satisfait et conclue ainsi son évaluation en avril 1887 : « Travail lent mais magistrat judicieux et sûr. Bon juge d'instruction[11] ». De fait le dossier de procédure confirme le désir de Brousse de ne rien laisser dans l'ombre. Il confronte Noël à chacune de la vingtaine de plaintes pour vol de vêtements déposées dans les commissariats des 1er et 2e arrondissements de Montpellier, en n'hésitant pas à réclamer des deux commissaires de police qu'ils réentendent les plaignant.e.s en cas de récit divergent avec celui de l'inculpé. Il reçoit également, entre autres, les témoignages éclairants de la mère de Noël et de sa fiancée sur le parcours et la personnalité du jeune homme.

4 Brousse demande à quatre reprises l'extraction de Noël de la maison d'arrêt de Montpellier, et le jeune homme passe ainsi dans son cabinet une dizaine d'heures à répondre à des questions aussi précises que tranchantes, sans l'assistance d'un avocat [12]. Il lui faudra en effet attendre son renvoi en Cour d'assises, plus de deux mois après son arrestation, pour bénéficier d'un commis d'office. L'interrogatoire du 18 mai **[archive 1]** inaugure les confrontations entre celui qui mène les débats – un bourgeois, homme mûr de 44 ans et dépositaire de l'autorité judiciaire – et celui qui les subits – un jeune ouvrier de 25 ans, muni d'une assez bonne instruction pour écrire dans un français fluide et bien orthographié. En marge de ce face-à-face, le greffier est un personnage subalterne qui prend des notes sans intervenir [13]. Son influence sur le contenu final du procès-verbal reste ténue puisque c'est le juge qui lui dicte les demandes (D) et les réponses (R) et qui a autorité pour décider ce qui doit rester des échanges et sous quelle forme : il y a nécessairement des coupes et une part de réécriture dans le document, ce qui occasionne un effet de distorsion malaisé à estimer dans le passage de l'oral à l'écrit, même si, *in fine*, il est signé par les trois protagonistes [14].

Un kleptomane repenti et coopératif

5 Noël n'est pourtant pas totalement démuni devant le juge, ayant notamment pour lui l'habitude de ce type de situation puisqu'il est délinquant multirécidiviste. Comme il l'indique lui-même à la fin de la séance, il a en effet été déjà condamné cinq fois, dont deux pour vol de linge et de vêtements. Convoquée le 23 mai par le juge, sa mère retrace les débuts de son fils aîné. Elle explique ainsi que son veuvage l'a poussée à s'embaucher comme domestique à Alès et qu'elle a dû laisser le soin de l'éducation d'Alfred, alors âgé de 12 ans, aux Frères de Villefort, en Lozère, où résidait alors la famille [15]. Elle le reprend près d'elle lorsqu'il en sort à 16, le dirige vers le métier de peintre et le laisse partir faire son tour de France comme compagnon à 17 ans ½. C'est au cours de sa remontée vers le Nord que commencèrent les ennuis judiciaires du garçon : passant par Lyon, il est d'abord condamné à 8 jours de prison pour mendicité, puis à 25 jours pour vol de récoltes et enfin à 8 jours supplémentaires pour n'avoir pas

respecté son arrêté d'interdiction de séjour dans la ville à l'été 1880. Reprenant sa marche, il est de nouveau condamné, cette fois à 3 mois de prison pour vol de linge et de vêtements par le tribunal de Gien, en mars 1882. Il revient alors près de sa mère, domestique à Nîmes, le temps de tirer au sort pour la conscription : il est cependant exempté de service militaire en tant que fils aîné d'une veuve. Il repart et ne tarde pas à écoper d'une condamnation à 1 an et un jour de prison par le tribunal d'Alès, toujours pour vol de vêtements. À sa sortie de la prison de Nîmes, le 19 juillet 1885, il décide de trouver sa mère pour lui confesser cette dernière condamnation, en faisant néanmoins abstraction des quatre premières. Il répond à ses réprimandes par un « véritable remords », accompagné de la promesse de « ne jamais plus retomber » et, en fils obéissant, il apporte désormais son salaire à sa mère qui lui en remettait « ce qui lui était utile[16] ». Mère et fils partent ensuite s'installer à Montpellier en juillet 1886, elle toujours femme de chambre logeant chez son employeur, et lui toujours peintre en bâtiment, louant une chambre en ville, apprécié de son patron et gagnant bien sa vie[17]. Noël songe alors à se marier et porte son choix sur Marguerite Michel, une employée de confiserie de 25 ans, qu'il rencontre début janvier. Il presse aussitôt la jeune femme de se fiancer, se targuant d'être un bon parti, issu d'une honnête famille et nanti de bons antécédents, en omettant son passif judiciaire et son activité nocturne de chapardeur avec laquelle il vient pourtant de renouer le 15 décembre – nonobstant la parole donnée à sa mère[18]. Les choses vont bon train, Marguerite Michel, persuadée d'avoir affaire à un « honnête garçon », rencontre la veuve Noël à qui elle trouve « bonne mine » et Alfred sa belle-famille qui reçoit « parfaitement » ce bon travailleur, assez à l'aise pour procurer une bague de fiançailles et quelques bijoux à sa promise, « l'air gentil, et doux de caractère, exprimant toujours de bons sentiments[19] ».

6 Ces qualités prêtées à Noël ne paraissent pas feintes. Lors de l'interrogatoire **[archive 1]**, Noël répond avec soumission et déférence au juge et jamais il ne se départira de cette attitude face à l'autorité, qu'elle soit judiciaire, policière ou pénitentiaire, ni durant cette affaire, ni au cours des suivantes qui le conduiront pourtant jusqu'au bagne de la Guyane, dix années plus tard. Son dossier comporte ainsi cette appréciation de l'administration pénitentiaire « Bonne conduite durant ses diverses détentions, ainsi qu'à la maison

centrale de Landerneau. D'un caractère doux, docile et respectueux envers tout le personnel[20] ». De fait, Noël coopère avec bonne volonté à l'instruction menée par Brousse, répondant à toutes les demandes, les anticipant parfois, avouant les vols commis tout en refusant d'en porter certains à son palmarès. Les circonstances en sont ritualisées. Noël exerce la nuit, en solitaire, dans des maisons habitées, déployant audace et dextérité, allant jusqu'à s'emparer des effets déposés par ses victimes sur leur lit ou sur une chaise à côté sans les réveiller, ou réussissant à filer en cas contraire. Il agit sans effraction et sans fausses-clefs en profitant des portes laissées ouvertes, sans aucune violence physique ni dégât matériel et, la plupart du temps, travesti en femme[21]. Cette dernière caractéristique suffit à différencier cet exercice chapardeur de la masse des larcins commis dans les milieux ouvriers. Noël est sommé de s'en expliquer dès le début de l'interrogatoire, sitôt rappelés les faits justifiant sa présence dans le cabinet du juge. Le costume de femme serait ainsi utilisé « pour mieux écarter les soupçons, lorsqu'on me voyait pénétrer dans une maison », avance-t-il, argumentation que Brousse ne prend pas la peine de discuter si l'on s'en tient à la transcription de l'interrogatoire. Il ne va pourtant pas de soi qu'une femme rentrant chez elle en pleine nuit, y compris dans un quartier populaire, attire moins l'attention qu'un homme, bénéficiant de davantage de latitude sociale pour ce faire. Par ailleurs, si le mètre cinquante-huit assez modeste de Noël peut se confondre avec la taille d'une femme, sa moustache rousse ne peut en revanche que fragiliser la tentative de travestissement[22]. Brousse, célibataire et solitaire, ne s'aventure pas non plus à le questionner sur son attirance prononcée pour les vêtements féminins, et notamment la lingerie[23]. Et, lorsqu'il rend son ordonnance près de deux mois plus tard **[archive 2]**, une exclamation lapidaire dans le résumé des faits – « Chose curieuse, il était déguisé en femme ! » – lui suffit pour mentionner l'originalité de l'affaire, tandis qu'il s'abstient même de préciser la fixation de Noël pour les habits et dessous féminins. De la même façon, Brousse se montre-t-il inaccessible aux arguments avancés par le jeune homme pour expliquer ses vols successifs : « Ce n'est pas le besoin qui me poussait à voler, et je disposais d'aucun des produits de mes vols ; mais, de temps en temps, c'était plus fort que moi : j'étais poussé par une sorte de besoin irrésistible d'aller voler, et, dans ces moments-là, je commettais des vols, sans aucun but, sans me rendre compte moi-

même de ce que je faisais », employant une locution – « j'ai été repris, de nouveau, de cette manie de commettre des vols » – qui sera aussitôt réfutée par Brousse : « votre explication est inadmissible [24] ».

La chambre-musée d'un « homme-femme »

7 La vivacité du juge d'instruction s'explique ici par les enjeux judiciaires des motivations exprimées par l'inculpé quand il affirme ne pas voler par nécessité et ne tirer aucun profit matériel des objets subtilisés, ce qui est corroboré par l'instruction. Noël travaille en effet très régulièrement de jour, ce qui renvoie nécessairement son activité délictueuse à la nuit. Il touche à la journée un bon salaire de 3,5 à 4 francs et possède de surcroît 450 f., somme tirée de l'affermage d'une maison par sa mère [25]. L'ensemble de ses trophées sont conservés dans sa chambre, qu'il garde jalousement fermée à clef quitte à froisser sa mère, sa fiancée ou sa future belle-mère en les plantant sur le pas de la porte [26]. Il n'y a donc aucune revente à des brocanteurs ou à autrui, ce qui s'ajoute au costume féminin pour distinguer le protocole choisi par Noël du type habituel de larcins dans le monde ouvrier [27]. Ainsi détachés de leur valeur marchande, presque muséifiés à son unique intention, les objets et vêtements subtilisés prennent l'éclat d'un luxe qui distrait le jeune peintre en bâtiment de sa condition sociale. Captant et immobilisant des effets essentiellement féminins pour son plaisir, revêtant certaines pièces pour son travestissement nocturne, il brouille son identité de genre [28]. Il est d'ailleurs bientôt connu sous le surnom de l'homme-femme [29]. Cette hybridité, à un moment où la binarité des sexes est obsédante, ne peut que déranger Albert Brousse, magistrat scrupuleux mais peu compréhensif selon sa hiérarchie [30]. Elle pose la question du dérangement des facultés mentales de l'inculpé avec d'autant plus d'acuité que celui-ci cumule déjà deux condamnations pour des vols semblables et que lui-même, après s'être décrit soumis à un « besoin irrésistible d'aller voler », emploie le mot de « manie » pour en désigner la récurrence. Ce faisant, sans que l'on sache la part d'ingénuité et/ou de stratégie qui y prélude, Noël se glisse hors du champ de la responsabilité pénale en postulant à la démence, laquelle conduit à l'acquittement car elle anéantit l'idée de crime [31].

8 Pour autant la conceptualisation par les médecins de la monomanie du vol, de Pinel à Marc en passant par Matthey et Esquirol, a peiné à se faire reconnaître aussi bien dans le domaine des théories médico-psychiatriques que dans celui de l'expertise judiciaire au cours du premier XIX^e^ siècle [32]. Marc notamment, qui considère la « monomanie du vol, ou kleptomanie » comme une « propension instinctive, irrésistible au vol », ne fera pas école chez ses confrères dans la seconde moitié du siècle, rendus particulièrement réceptifs à ce délit avec l'essor des vols de marchandises dans les grands magasins [33]. Les magistrats ne sont pas davantage convaincus à l'idée qu'une action puisse être à la fois involontaire et consciente, c'est-à-dire que l'on puisse être malgré soi entraîné à des actes délictueux ou criminels et, par ailleurs, ils redoutent que les voleurs « d'habitude » soient réputés malades et échappent à toute pénalité [34]. Tel est sans doute l'état d'esprit de Brousse quand il balaie l'emprise de la manie décrite par Noël – « votre explication est inadmissible » – et se refuse à en débattre avec lui [35]. Il prête au jeune homme des motivations autrement plus rationnelles et prosaïques en l'accusant d'avoir voulu constituer un trousseau prémarital vestimentaire à sa future. Interrogée, Marguerite Michel conteste avoir jamais vu ni linge ni vêtements, assurant « il ne m'a même pas dit qu'il en eût chez lui ». En revanche, elle concède avoir reçu une bague de fiançailles, une montre en or et une giletière pour l'attacher, ainsi que de la vaisselle gagnée à la foire grâce aux deux billets de loterie offerts par son prétendant, bijoux et objets qu'elle a remis à la police sitôt la nouvelle de l'arrestation de ce dernier connue [36]. Peut-être ébranlé par la déposition de la fiancée, qui contrecarre ses suppositions, et toujours scrupuleux, Brousse a soin d'enquêter sur les dispositions à la folie de Noël auprès de sa mère, laquelle paraît tomber des nues : « [Alfred] ne s'est jamais vanté qu'à certains moments il eut un besoin irrésistible de s'approprier le bien d'autrui. Je ne lui connais pas cette triste manie. D'habitude il est songeur, mais jamais je n'ai eu à le faire traiter par un médecin pour un dérangement quelconque de ses facultés mentales » et de défendre l'honneur de la famille : elle n'y connaît pas de fou, son mari est mort d'une simple inflammation de la vessie et ses trois autres enfants n'ont jamais eu maille à partir avec la justice [37].

Condamnation et relégation

9 Brousse s'en tiendra à ce témoignage maternel et ne fera plus aucune allusion à une suspicion de démence chez Noël dans la suite de son instruction, se gardant ainsi de demander une expertise médico-légale comme il en a le pouvoir [38]. Convaincu de la pleine responsabilité pénale de l'inculpé, il boucle son dossier en le transférant à la Chambre des mises en accusation pour vols qualifiés le 8 juillet. Il sera suivi dans cette voie par le procureur général auprès de la Cour d'appel de Montpellier qui réduit le travestissement à un simple « déguisement » et passe rapidement sur le tropisme marqué de l'accusé pour les vêtements et surtout les dessous féminins [39]. Le passif judiciaire de ce dernier lui vaut la Cour d'assises et son président, en accord avec le Code d'instruction criminelle de 1808, désigne alors M^e^ Alexandre Roussy pour le conseiller dans sa défense [40]. Âgé de 29 ans, docteur en droit et bien implanté à Montpellier où il siège au conseil municipal, Roussy excelle au procès [41]. Il prend à rebours les magistrats, plaide la monomanie de son client et obtient du jury les circonstances atténuantes lors du jugement du 11 août 1887 [42]. Il convainc également une partie de la presse. Ainsi, le 14 août, le chroniqueur judiciaire du *Figaro*, se référant aux aliénistes d'une part et au *Don Juan* de Mozart, qualifie-t-il Noël de détraqué attiré par l'*odor di femina* [43]. Deux jours plus tard, *Le Radical*, rappelant que l'accusé « raflait tous les vêtements de femme qui lui tombaient sous la main » et se montait une « garde-robe idéale (…) pour l'amour de l'art », évoque sa « fêlure cérébrale ». Pour le journaliste, qui reprend sans doute quelques arguments de la plaidoirie de M^e^ Roussy, « il appartenait évidemment à cette catégorie de maniaques que la science a baptisés du nom de kleptomanes, et chez lesquels le vol, le vol sans but et sans motif, est devenu une forme de la folie », en concluant qu'il faudrait plutôt l'enfermer dans une maison de santé que dans une prison.

10 C'est pourtant bien à 4 ans de prison qu'est condamné Noël, peine qui aurait pu être plus sévère si le jury n'avait écarté, contre l'avis du procureur général, le recours aux fausses clefs pour pénétrer dans les habitations. Libéré de la prison de Nîmes le 11 août 1891 après avoir effectué l'intégralité de sa peine, Noël ne tarde pas à donner davantage de consistance encore à l'hypothèse kleptomane. Ainsi, le 20

février 1892, il est à nouveau condamné à 18 mois de prison par la Cour d'assises du Gard pour tentative de vol. Il succombe encore en juin 1894 et dérobe des vêtements, bijoux et argent, récidive fatale qui l'envoie au bagne. Le tribunal correctionnel d'Avignon le sanctionne en effet, le 11 octobre 1894, de deux ans de réclusion mais surtout à la relégation en application de la loi de 1885[44]. Incarcéré à la maison centrale de Landerneau, qui faisait également office de dépôt des relégables, il fait preuve de soumission et de déférence à l'égard de l'administration pénitentiaire[45]. Le directeur de la prison, note toutefois l'isolement du détenu qui ne correspond avec personne de sa famille et qui, désargenté, n'est pas susceptible de recevoir de l'aide. Tout en reconnaissant qu'il « manifeste des regrets et un repentir qui paraissent sincères » pour ses actes, il ne le pense pas capable de s'amender puisque gracié partiellement une première fois, il a néanmoins renoué avec le vol[46]. Forte de cet avis, la commission de classement expédie Noël en Guyane en lui refusant la relégation individuelle, en semi-liberté, moins dure que la collective, qui exige un travail pénible. Le 9 juillet 1897, après vingt-deux jours de traversée, il débarque à Saint-Jean-du-Maroni et il n'échappera pas au paludisme qui a raison de sa « bonne constitution » le 18 mai 1900[47]. Cela faisait six ans qu'il n'avait pas revu le moindre atour féminin et trois qu'il portait, en guise d'ultime travestissement, un costume rayé rouge[48].

Le media demandé n'existe pas. : [image:interrogatoire]

NOTES

1 Archives 1 et 2 : Interrogatoire de Noël, 18 mai 1887 et Ordonnance du juge d'Instruction, tribunal correctionnel de Montpellier, 4 juillet 1887 [Dossier de procédure d'Alfred Noël, Archives départementales de l'Hérault, 2U2/89], référence abrégée par la suite par [DPNoël]. Ce dossier de procédure, qui constitue notre source majeure, est conservé par les archives départementales de l'Hérault. Il est riche de 83 pièces comptant une à plusieurs pages, essentiellement des dépositions de toutes les victimes de vol qui ont pu être identifiées, des interrogatoires de Noël, des dépositions de sa mère, de sa fiancée et d'autres protagonistes, ainsi que des renseignements sur l'inculpé, divers actes juridiques et des pièces de forme.

2 Témoignage d'Étienne Balso devant le juge d'Instruction, 18 juin 1887 [DPNoël].

3 Un « pouf » est un qui, placé au niveau des hanches, donnait de l'ampleur à la jupe ou à la robe par-derrière. Une « pointe » est une pièce d'étoffe en forme de triangle. Un « bourrelet » est une coiffure formée par un linge souvent utilisée pour porter un fardeau. Il est à noter que Noël revendiquera la plupart des effets masculins comme lui appartenant et que les modestes sommes qu'il a pu dérober ne constituent pas son premier objectif, Interrogatoire devant le juge d'instruction, 13 juin 1887 [DPNoël].

4 Procès-verbal du commissariat du 2e arrondissement, 13 mai 1887 [DPNoël].

5 Ordonnance du juge d'instruction auprès du tribunal correctionnel de Montpellier, 4 juillet 1887 [DPNoël] [archive 2].

6 La tournure est une sorte de vêtement de dessous attaché sous la taille et ouvert sur le devant, servant, grâce à un jeu de baleines, à supporter une superposition de jupons et de jupes.

7 Anaïs Albert, *La vie à crédit. La consommation des classes populaires à Paris (années 1880-1920)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, notamment p. 74-83 et p. 289-300.

8 Dans les cas de flagrant délit, le juge d'Instruction « peut faire directement et par lui-même, tous les actes attribués au procureur [général] », article 59 du *Code d'instruction criminelle* de 1808. Sur la loi du 20 mai 1863, relative à l'instruction des flagrants délits devant les tribunaux correctionnels, voir Xavier Moroz, « Les initiatives procédurales des parquets au XIXe siècle », *Archives de politique criminelle*, 2003/1 (n° 25), p. 85-100.

9 Dossier individuel d'Albert Brousse [Archives Nationales, BB/6(II)/718].

10 Lettre du procureur général Rousselier au garde des Sceaux, 24 février 1882, Dossier individuel d'Albert Brousse [AN, BB/6(II)/718].

11 Notice individuelle, 6 avril 1887 [AN, BB/6(II)/718].

12 Les 18 et 27 mai ainsi que les 2 et 13 juin 1887. Il faut attendre la loi Constans du 8 décembre 1897 pour que l'avocat puisse entrer dans le cabinet d'instruction.

13 Pierre Sarraute, *Manuel théorique et pratique du juge d'instruction*, Paris, Larose et Forcel, 1890, p. 385.

14 Le juge d'instruction est fermement invité à « rendre ses réponses [du prévenu] textuellement, dans ses propres termes, telles qu'il les a faites. Le juge ne doit pas plus se permettre de les modifier, de les traduire, que de les suggérer », *id.*, p. 385-386. Cette recommandation est matériellement impossible à suivre lorsqu'un interrogatoire dure une ou plusieurs heures, ce qui est le cas avec le juge Brousse.

15 Le père, Jean Baptiste Noël, cafetier à Villefort (Lozère), est décédé en 1870. Outre Alfred, le couple a eu 2 autres fils et deux filles. En 1887, il reste de la fratrie un fils de 21 ans, domestique de ferme, et deux filles de 17 et 22 ans, encore élevées à l'hôpital d'Alès.

16 Déposition d'Anna Eugénie Teissier devant le juge d'instruction, 23 mai 1887 [DPNoël].

17 À la demande de l'avocat, l'entrepreneur de peinture Girardot enverra un certificat dans lequel il confirme qu'il a bien employé Noël à Montpellier en juillet 1886 pour un salaire de quatre francs/jour et qu'il n'a eu qu'à se louer de ses services [DPNoël].

18 Déposition de Marguerite Michel devant le juge d'instruction, 23 mai 1887 [DPNoël].

19 Déposition de Marguerite Michel, *ibid.*

20 Dossier individuel de bagne [AN d'Outre-Mer, FR ANOM COL H 3605/A].

21 Plusieurs des victimes ont affirmé que leurs portes étaient fermées à clefs d'une part, de l'autre, des clefs ont été trouvées dans la chambre de Noël. Au procès de la Cour d'Assises, les jurés ont suivi Noël et ont systématiquement répondu par la négative sur son utilisation de fausses-clefs, lui évitant ainsi une autre circonstance aggravante que le vol de nuit dans un édifice habité [DPNoël].

22 Son dossier de bagnard comporte son signalement physique [AN d'Outre-Mer, FR ANOM COL H 3605/A].

23 Dossier individuel d'Albert Brousse [Archives Nationales, BB/6(II)/718].

24 Noël reprend ici avec davantage de netteté ce qu'il a une première fois dit devant le procureur dès le 18 mai 1887 : « Je reconnais que je me livre au vol. Ce n'est pas par besoin car je gagne ma vie en travaillant et je ne me défais pas des objets que je vole. Le jour je travaille régulièrement et la nuit je vole quelquefois. C'est plus fort que moi, je ne puis pas dire moi-même dans quel but je le fais », Interrogatoire en cas de flagrant délit [DPNoël].

25 Déposition d'Anna Eugénie Teissier devant le juge d'instruction, 23 mai 1887 [DPNoël].

26 Dépositions d'Anna Eugénie Teissier (« Je ne suis jamais allée dans sa chambre en sorte que je n'ai jamais vu tous les objets qui s'y trouvaient et qui auraient pu me donner l'éveil. Il se gardait bien de me mettre au courant de ses mauvaises actions ») et de Marguerite Michel (« Il ne voulut pas nous laisser pénétrer dans sa chambre, il laissa tout fermé (…) Ma mère et moi fûmes péniblement impressionnées qu'il ne voulût pas nous laisser rentrer ; mais nous ne pouvions supposer pourquoi il faisait cela »), 23 mai 1887. Noël confirme ces propos dans son interrogatoire du 27 mai [DPNoël].

27 Anaïs Albert, *La vie à crédit…*, *op. cit.*, p. 289 et suiv.

28 On s'en tient ici à des faits, le dossier de procédure ne livrant aucune indication sur ce que faisait précisément Noël des vêtements qu'il avait face à lui, à part se travestir pour voler.

29 Brousse emploie une fois cette expression dans une lettre au commissaire central de police le 18 juin 1887 ; certains plaignants font de même, comme le paveur Marius Feuillère, dans sa déposition devant le commissaire du I^er^ arrondissement le 13 juin 1887 (« l'homme-femme, c'est-à-dire l'homme habillé en femme ») [DPNoël]. Certains journaux reprennent parfois cette appellation, tel *Le Petit caporal* qui intitule ainsi sa chronique judiciaire du 16 août 1887, mais *La Souveraineté* du 17 août grossit le trait en prétendant : « L'accusé, qu'on ne désignait plus à Montpellier, où cette affaire a produit un certain bruit, que sous le nom de l'homme-femme ».

30 Gabrielle Houbre, « Parcours transgenres dans la France du XIX^e^ siècle », à paraître dans *Médecine/Sciences* en octobre 2022.

31 Article 64 du code pénal de 1810 (en vigueur jusqu'en 1994) : « Il n'y a ni crime ni délit, lorsque le prévenu était en état de démence au temps de l'action, ou lorsqu'il a été contraint par une force à laquelle il n'a pu résister ». Voir par exemple Laurence Guignard, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIX^e^ siècle*, Paris, PUF, 2010, p. 52 et suiv.

32 Lisa Bogani, « Le vol sous l'œil des médecins légistes. Étude du concept de kleptomanie au cours du XIX^e^ siècle », *Criminocorpus* [En ligne], mis en ligne le 9 mai 2016, http://journals.openedition.org/criminocorpus/3253. Voir également Marc Renneville, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003, ainsi que Frédéric Chauvaud et Laure Dumoulin, *Experts et expertises judiciaires en France* (1791-1944), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

33 Charles Chrétien Henri Marc, *De la folie considérée dans ses rapports avec les questions médico-judiciaires*, Paris, Baillière, 1840, chap. XIII : « De la monomanie du vol, ou kleptomanie », vol. 2, p. 247-303. La thèse de médecine de Th. Gorry (*Des aliénés voleurs. Non existence de la kleptomanie et des monomanies en général comme entités morbides*, Paris, imprimerie Parent, 1879) illustre la réticence des médecins aux thèses développées par Marc.

34 Les voleurs « d'habitude » sont ceux qui récidivent le même type de délits. Lisa Bogani, « Le vol sous l'œil des médecins légistes… », *op. cit.*

35 Ou du moins, s'il en a débattu à l'oral, Brousse ne juge pas utile d'en conserver la trace écrite.

36 La bague a été achetée 25-30 F. par Noël accompagné de sa mère chez un horloger de Montpellier, la giletière 22 F. et ont été payées comptant, déposition de Philippe Comparieu devant le juge d'instruction, 23 mai 1887 [DPNoël]. La montre en or est le seul objet volé à un propriétaire oublié par Noël donné à sa fiancée (après réparation chez le même horloger. Les deux billets de loterie proviennent d'un des 21 vols [archive 2, n° XIV]. Marguerite Michel déclare par ailleurs renoncer à sa qualité de fiancée lors de l'audience du procès aux Assises et épousera, deux ans plus tard, un cantonnier.

37 Déposition d'Anna Eugénie Teissier devant le juge d'instruction, 23 mai 1887 [DPNoël]. Il n'y a étonnamment rien sur le goût de son fils pour le travestissement et les habits féminins, soit qu'elle n'ait pas été interrogée dessus, soit que le juge n'a pas souhaité conserver les propos.

38 Pierre Devernoix, *Les Aliénés et l'expertise médico-légale*, Toulouse, se, 1905, p. 33. Le président de la Cour d'assises, pas plus que le juge d'instruction, ne demandera une expertise médico-légale de la santé de Noël comme il est également en capacité de le faire. Signalons que le 23 février 1887, une circulaire du garde des sceaux s'émouvait, au nom de la dépense financière, du nombre croissant des expertises médicales demandées « pour examen de l'état mental des inculpés » et appelait à ne « commettre les hommes de l'art que si un doute est réellement possible sur l'état mental des prévenus et si l'examen médical doit présenter une sérieuse utilité », Pierre Sarraute, *Manuel…*, *op. cit.*, p. 268.

39 Acte d'accusation du procureur général auprès de la Cour d'appel de Montpellier, 20 juillet 1887 [DPNoël]. Le renvoi aux Assises s'appuie sur les articles 379 (lequel définit le vol par la soustraction frauduleuse d'une chose appartenant à autrui), 384 (sera puni de la peine des travaux forcés à temps,

tout individu coupable de vol commis à l'aide d'un des moyens énoncés dans le point de l'article 381 – lequel concerne notamment le vol commis soit à l'aide d'effraction extérieure ou d'escalade ou de fausses clés, dans une maison, appartement, chambre ou logement habités ou servant à l'habitation) et enfin 386 (le point 1 stipule que sera puni de réclusion un vol commis la nuit et dans un lieu habité ou servant à l'habitation, ce qui est le cas pour les vols de Noël) du code pénal de 1810. Le jury d'Assises, contrairement au procureur général, déclarera à la majorité que Noël n'a pas utilisé de fausses clefs.

40 Articles 293 et 294. Interrogatoire par le président de la Cour d'Assises, 22 juillet 1887 [DPNoël].

41 Né en 1858, Alexandre Roussy sera bâtonnier de l'ordre des avocats de Montpellier avant de décéder brutalement en 1908. *Gil Blas* le présente comme un « excellent avocat » le 15 août 1887.

42 Roussy avait la capacité de demander lui-même une expertise médico-légale de la santé de son client, mais, si tant est qu'il l'ait fait, ce qui est vraisemblable, elle lui a été refusée par le président du tribunal.

43 Dans l'opéra de Mozart (1787), Don Juan détecte une odeur de femme : *Mi pare sentir odor di femina.*

44 Le 3 novembre, la Cour d'appel du Gard confirme la condamnation avant que la Cour de Cassation rejette son pourvoi le 7 décembre. Jean-Lucien Sanchez, « La relégation (loi du 27 mai 1885) », *Criminocorpus* [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2005, http:// journals.openedition.org/criminocorpus/181.

45 Fiche d'informations pour la relégation, signée le 16 juillet 1896 par le directeur de Landerneau, Dossier individuel de bagnard [Archives nationales d'outre-mer, COL H/3605 A].

46 Le 14 juillet 1893, il est gracié du reliquat de la peine infligée par la Cour d'assises du Gard, soit près de deux mois, sans doute en raison de sa bonne conduite en prison.

47 Fiche d'informations pour la relégation, signée le 16 juillet 1896 par le directeur de Landerneau, Dossier individuel de bagnard [Archives nationales d'outre-mer, COL H/3605 A]. Rappelons que les taux de mortalité sont extrêmement élevés dans les bagnes outre-mer.

48 Philippe Poisson, « Le costume rayé des bagnards », mis en ligne en 2015, https://portrait-culture-justice.com/2015/06/tenues-vestimentaires-et-

tatouages-de-bagnards-reperes.html et Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Seuil, 1991.

AUTEUR

Gabrielle Houbre

Gabrielle Houbre, maîtresse de conférence HDR à Université Paris Cité (laboratoire CERILAC), est spécialiste d'histoire sociale et culturelle du XIX^{e} siècle et du genre. Elle est co-fondatrice de l'Institut interdisciplinaire la Cité du Genre et dirige son pôle « Genre et santé ». Elle a notamment publié *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme* (Plon, 1997), *Histoire des mères et filles* (La Martinière, 2006), *Le Livre des courtisanes. Archives secrètes de la police des mœurs*, (Tallandier, 2006), la partie consacrée au XIX^{e} siècle dans *Une histoire des sexualités* (PUF, 2018) et *Les deux vies d'Abel Barbin, né Adélaïde Herculine (1838-1868)*, (PUF, 2020). Elle travaille actuellement sur les identités de sexe/genre et sur la prostitution au XIX^{e} siècle.

« L'uniforme saphique »

Les codes vestimentaires dans les cabarets féminins parisiens

Bruna Holderbaum

PLAN

Des codes à soi
« Les prêtresses de Sapho en veston court »
Une image bien campée
Les « boys »
Les patronnes
Les vestiges d'une esthétique passée de mode

TEXTE

Femme en smoking et haut-de-forme, années 1930



A la Foire à la Féraille, près de la Bastille (12^{e} arrondissement)

Collection Modes pratiques.

1 À quelques pas du métro Pigalle, dans le quartier qui constituait jadis le cœur de la vie nocturne à Paris, se trouve, depuis des décennies, le cabaret féminin *Chez Moune*. L'enseigne qui se dresse devant l'immeuble donne quelques indications concernant la nature passée de cet endroit : elle représente le profil d'une femme aux cheveux courts qui fume et porte un smoking composé d'une veste, d'une chemise blanche et d'un nœud papillon. Il s'agit d'une garçonne – figure mythique des Années folles et symbole de l'élégance lesbienne.

2 Dans les années 1920 et 1930, le lesbianisme sort de la sphère privée des salons aristocratiques fréquentés par des artistes et des intellectuels français et étrangers du « Paris-Lesbos » pour conquérir l'espace public. Dans la capitale française, les lieux de plaisir consa-

crés aux femmes qui aiment les femmes se développent. Ces établissements permettent les rencontres et conduisent à un mélange entre classes sociales. Loin d'être clandestins, ces cabarets féminins jouissent alors d'une réelle visibilité. Dans les années 1930, dans les pages des principaux quotidiens, des publicités promouvant ces cabarets promettent aux lectrices et lecteurs une atmosphère « en vogue » marquée par le « charme » et le « chic »[1]. Les quartiers de Montmartre, Pigalle et Montparnasse concentrent un réseau de cabarets féminins, parmi lesquels figure le célèbre *Monocle*, au 60 rue Edgard Quinet. *Le Fétiche*, l'un des plus anciens cabarets féminins qui a ouvert ses portes en 1924, est rebaptisé, après la guerre, *Chez Moune*, du nom de sa célèbre patronne, Moune Carton, qui anime également dans les années 1930 les cabarets *La Sirène* et *Les Claudines* – clin d'œil à Colette. Près du Palais Royal, Suzy Solidor chante et reçoit sa clientèle sophistiquée à *La Vie Parisienne*. *Le Bal dela Montagne* Sainte-Geneviève et le *Magic-City Bal* rassemblent pour leur part un public plus mixte[2]. On note également quelques tentatives de créations de nuits saphiques en banlieue parisienne, au *Pavillon de Mystère* à Argenteuil et à *L'Auberge du Perroquet Gris* à Vaucresson, entre autres. Certains de ces cabarets qui s'adressent à une clientèle lesbienne survivront aux années de l'Occupation et rouvriront leurs portes après le conflit, malgré un contexte plus conservateur vis-à-vis de l'homosexualité.

3 À partir de quatre établissements emblématiques – *Le Fétiche*, *Le Monocle*, *Chez Moune* et *Carroll's* – nous observerons les codes vestimentaires dans les cabarets féminins de la capitale, entre les années 1920 et 1960. Comment les lesbiennes s'habillent-elles quand elles fréquentent les lieux de plaisirs qui leur sont dédiés ? Dans un espace où elles sont « entre elles », que portent-elles pour travailler, séduire et affirmer leur identité sexuelle ? Plus spécifiquement, on s'intéressera, à partir des archives de la Préfecture de police et de la presse française et américaine, à l'uniforme porté par le personnel de ces lieux, qu'il s'agisse des entraîneuses ou des patronnes. Parmi elles, c'est sur les lesbiennes masculines, les *butch*s, et leurs codes vestimentaires, que cet article se concentre. Leurs vêtements témoignent du rejet des normes de genre, de détournements et d'inventions qui se manifestent dans les nuits parisiennes.

Des codes à soi

4 « On pouvait se reconnaître beaucoup plus facilement [...] Il y avait ce que j'appelais l'élégance lesbienne. Nous étions des garçonnes, nous portions toutes des tailleurs, et aussi notre façon de nous coiffer qui avait quelque chose d'indéfinissable pour les autres était un signe de reconnaissance entre nous[3] ». Telle est la façon dont la peintre Hélène Azenor nous livre l'un des rares témoignages sur les codes vestimentaires pratiqués dans les cabarets féminins de l'entre-deux-guerres. Depuis la fin du XIX^{e} siècle, le style qu'adoptent certaines lesbiennes s'inspire, en effet, du dandysme ; les tailleurs bien coupés de l'élite sont conçus comme une libération et mettent en valeur la revendication d'une existence hors des canons de la féminité. Selon l'historienne Florence Tamagne « le jeu sur les apparences est au cœur des identités homosexuelles, car il permet d'exprimer, tout à la fois, une sensibilité personnelle et l'appartenance à un groupe[4] ».

Catalogue des grands magasins de la Belle Jardinière, été 1928.



Collection Modes pratiques.

5 La présence des lesbiennes dans la vie parisienne est relevée par certains commentateurs et exposée dans les journaux de l'époque : cela brise la clandestinité dans laquelle la plupart d'entre elles vivent. C'est ainsi que se fabrique une des « rares images "grand public"[5] » de la culture lesbienne. Dans les articles de presse, les illustrations et les photographies, une image moderne de la lesbienne se forme. « Voyez-vous à notre droite ce couple hallucinant, interroge le journal *La Lanterne* en 1906 ? [...] Deux femmes qui le composent, l'une a dès longtemps troqué tous les attributs ordinaires de son sexe pour l'uniforme des androgynes qui hantent certaines brasseries de Montmartre : jupe plate collant aux hanches, plastron empesé, smoking, col droit et feutre mou posé de guingois sur les cheveux courts frisés[6] ». Le discours sur l'homosexualité féminine à cette période se fonde sur l'idée de l'inversion. Cette théorie mélangeait

« préférence » sexuelle et variance de genre pour justifier des comportements qui dévient des catégories de la norme binaire, masculin-féminin, homosexualité-hétérosexualité. Nous observerons tout au long de cet article la façon dont les commentateurs reprenaient ce discours médical pour critiquer les femmes qui s'habillent de manière à mettre en valeur leur masculinité. Nous parlerons ici plutôt de masculinité féminine, selon les réflexions menées par Jack Halberstam [7]. Plus tard, aux États-Unis, dans les années 1950, on les nommera *butchs*.

6 Certains éléments deviennent le socle d'une allure saphique : la veste à la coupe masculine, pièce capitale de la garde-robe lesbienne, masque les galbes du corps féminin – la poitrine et la taille sont dissimulées ; les cheveux très courts sont plaqués ; certaines portent une chevalière et remplacent les chaussures à talons par les chaussures à semelles de crêpe. Autre signe lesbien important, la cigarette, devient un véritable accessoire de mode, complément du smoking. Dans un mélange entre les univers vestimentaires masculin et féminin, elles créent un nouveau style, autre que celui proposé par l'industrie de la mode, un style propre à une communauté qui se forme.

« Les prêtresses de Sapho en veston court [8] »

7 Un smoking strict, tel est l'uniforme saphique le plus caractéristique des lieux de plaisirs lesbiens. Cette tenue « fétiche de la mondanité *modern style* [9] » naît à la fin du XIX^{e} siècle en Angleterre et devient, après la Grande Guerre, la tenue masculine – à la différence de l'habit ou de la jaquette – pour les soirées de divertissements dans les cercles comme dans les music-halls. Chez les lesbiennes, l'ensemble conserve des éléments de base du costume masculin – veste droite aux revers en soie, chemise à plastron, nœud papillon, et toujours en noir et blanc. La partie supérieure a conservé tous les marqueurs d'un smoking classique. L'adoption du pantalon étant une barrière symbolique trop importante à dépasser [10], la jupe droite et stricte sera longtemps adoptée pour compléter l'ensemble. Si elle garde une dernière trace d'élément féminin, l'effet final demeure plutôt masculinisant.

8 Cette tenue n'est pas portée uniquement dans le milieu dit « interlope. » La cinéaste avant-gardiste Germaine Dulac est représentée habillée de la sorte sur un portrait d'elle destiné à la presse. Elle est décrite par la revue *Cinémonde*, en 1929, comme « puissante, masculine, sympathique[11] ». La chanteuse russe Dora Stroeva porte, elle aussi, le smoking « sur l'estrade d'un cabaret à la mode[12] ». L'auteure du classique de la littérature lesbienne de 1928, *Le Puits de Solitude*, Radclyffe Hall, revêt cet ensemble, dans une version particulièrement raffinée, sur un cliché datant de 1927 : veste confectionnée dans un tissu fantaisie, chemise à plastron, nœud papillon noir, jupe droite et monocle à la main.

La romancière et poétesse britannique Radclyffe Hall et la traductrice et sculptrice britannique Lady Una Vincenzo Troubridge, 1927.



Collection particulière

9 En 1926, la journaliste américaine Janet Flanner, qui appartenait au groupe notoire des lesbiennes expatriées en France, s'arrête, dans sa rubrique du magazine *New Yorker*, *Paris France*, sur la nouvelle mode : « Les femmes ont la même allure depuis deux ans. Le jour, elles ont l'air de garçons et la nuit de travestis[13] ». À l'époque des garçonnes, période où l'idéal de féminité réside dans une allure androgyne – silhouette tubulaire et cheveux courts –, le smoking, dans une version adaptée aux femmes par la haute couture parisienne, est en vogue entre 1925 et 1927. C'est Anna, un nom aujourd'hui oublié de cette remarquable génération des femmes couturières, qui lance la tendance, en même temps que couturiers et tailleurs s'empressent de créer des versions de l'ensemble pour la clientèle qui souhaite suivre la mode. De multiples adaptations sont faites – changement de couleur, modification de la coupe… – afin de le faire coller à l'imaginaire du vêtement féminin. Pourtant, cette innovation n'échappe pas aux critiques qui manifestent la crainte de voir émerger « monde à l'envers[14] ».

10 Si l'industrie de la mode féminine propose des versions du smoking au féminin, le fait de porter un veston masculin fait-il pour autant de la personne qui le revêt une lesbienne ? Selon Laura L. Doan qui a retracé l'histoire, depuis ses origines, de la culture lesbienne anglaise moderne, la mode à la garçonne et l'anxiété culturelle que cette apparence suscite sont centrées sur des questions de genre plutôt que sexuelles[15]. Néanmoins, en observant les illustrations produites à cette période, ainsi que des articles publiés dans la presse, sans oublier les célèbres photos de Brassaï, nous constatons que cette tenue devient quasiment indissociable d'une représentation du lesbianisme.

Reportage sur la boîte Chez Moune, 1963.



Female Mimics, "The world's foremost female impersonators", volume 1, n° 3, 1963 / Digital Transgender Archive.

Une image bien campée

11 Dans la presse humoristique, l'atmosphère des cabarets et le style des lesbiennes suscitent autant de critiques que de curiosité. *Le Journal amusant* décrit ainsi l'atmosphère au *Fétiche* : « Poussez une porte [...] et vous verrez assises, sur les banquettes de moleskine, devant quelque cocktail épicé, les garçonnes en costume de travail, je veux dire en leur tenue bien connue ; les cheveux coupés, dégageant l'oreille et raie plate, la bouche d'un rouge chimique sabrant le visage pâle, le front volontaire et les yeux profondément enfoncés, le faux-col, le smoking ajusté, la jupe courte…[16] ». En 1927, *La Vie parisienne* parle de « dames monoclées, vêtues de stricts smokings[17] » dans les

endroits mystérieux de Montmartre. De même, en 1928, cette fois-ci dans *Paris-soir*, l'on dit d'elles que « quelques-unes portent le smoking de velours noir sur la jupe étroite, la cravate sur la chemise claire[18] ». Dans les journaux, les commentateurs reviennent de manière presque obsessionnelle sur l'apparence des garçonnes. « Femme en smoking » devient alors un euphémisme pour parler des lesbiennes. La presse affuble de surnoms certaines figures sur la base de leur tenue : la « souteneuse » « Maguy-Smoking » ou encore « M^{me} Smoking » pour la sous-directrice du *Carroll's*, Michèle Berger. Elle est surnommée ainsi par un journaliste du journal *Ce soir* lors de l'annonce du film Pigalle-Saint-Germain-des-Prés, dans lequel elle joue une femme séductrice en costume[19]. Fiction et réalité se mêlent sur la photographie où, entourée des autres comédien.ne.s, elle porte sa tenue habituelle, veste et cravate twist.

« Maguy-Smoking »



La sous-directrice du Carroll's, Michèle Berger, appelée « Maguy-Smoking » ou « Mme Smoking » jouant son propre rôle dans *Pigalle-Saint-Germain-des-Prés*, sorti en salle en 1950.

12 En plus des nombreuses descriptions, des dessins ont également contribué à camper la silhouette caractéristique des « femmes damnées ». Le monde fantasmé des nuits lesbiennes occupe aussi les pages réservées aux caricatures. Bonnotte imagine pour *Fantasio* une atmosphère festive, champagne au frais et entraîneuses en smoking rouge et noir égayant la salle et amusant les clientes, qui, pour leur part, portent des robes décolletées et arborent des colliers en perles. L'une des garçonnes se maquille en attendant sa partenaire, elle se fait coquette pour séduire [20]. *La Vie Parisienne* imagine une scène de la nuit du 25 décembre 1932, où toutes les situations les plus inhabituelles peuvent se produire lors du réveillon dans la capitale [21]. Parmi les personnages, deux femmes aux larges épaules vêtues d'un smoking pressent contre elles une dame en robe du soir. Leurs silhouettes aux accents masculins et leur attitude entreprenante témoignent de la virilité que ce choix de tenue leur procure.

Léon Bonnotte, « Lorsque les "prisonniers" s'évadent ou les Matrones d'Éphèse-City », 1928.



Fantasio, magazine gai, 1928 / Collection Modes pratiques.

13 En 1932, pour un numéro spécial du journal *Le Rire* intitulé « Dames Seules », dont Maryse Choisy a écrit le texte, Marcel Vertès illustre un monde qui n'est pas le sien, mais qui occupe une place non négligeable dans sa production [22]. Vertès contribue à moderniser la représentation des lesbiennes – parmi ses personnages, des femmes en veston forment des couples avec leurs partenaires qui sont présentées de façon plus féminine. La complémentarité des couples *butch/fem* qui se forment lors des soirées n'a pas échappé au dessin de l'artiste.

14 Toutes ces représentations se fondent sur de vraies pratiques. Peut-être les images les plus emblématiques que nous gardons de ces lieux de plaisirs et de leurs codes vestimentaires sont celles des photographies prises au *Monocle* par Brassaï dans les années 1930. Sur ces beaux clichés nous voyons les entraîneuses du cabaret et la patronne vêtues de leur tenue habituelle, le smoking. Dans le livre *Le Paris secret des années 30* publié en 1976, le photographe porte un regard critique sur ses sujets. Selon lui, cette tenue créée pour les hommes devient triste dès que ces femmes se l'approprient, comme s'il s'agissait là de l'extériorisation d'un désir de passer à l'autre genre et du chagrin né de cette impossibilité [23]. Selon Brassaï, dont les réprobations sont partagées par les commentateurs dans la presse, les travailleuses des « temples de Lesbos » qui s'habillent en smoking ne sont pas des femmes modernes à la mode, qui souhaitent suivre la dernière tendance en adoptant une silhouette androgyne, mais les plagiaires d'une virilité à laquelle seuls les hommes ont le droit de prétendre.

La Régia, 1934



La chanteuse et humoriste La Régia (le pseudonyme de Renée Lejeune) du théâtre L'Empire, connue comme « la fantaisiste en smoking », carte postale dédicacée, 1934.

Collection Modes pratiques.

Les « boys »

15 Sur une carte de visite qui fait la promotion du *Monocle*, la patronne Lulu de Montmartre annonce une équipe exclusivement féminine, allant des membres du fameux orchestre féminin, en passant par les danseuses, jusqu'aux « boys » – Jo, Juanito, Fred, Mario, Boby et Claude, pour n'en citer que quelques-unes –, qui sont toutes des entraîneuses du cabaret. Au côté des « girls », elles sont chargées d'amuser la clientèle, de les inviter à danser et de les inciter à consommer de l'alcool. Les pseudonymes au masculin et leur présentation suscitent un trouble dans le genre, même s'il n'est toutefois pas

possible de présumer de la manière dont ces personnes s'identifiaient elles-mêmes. Ce dont nous pouvons tout du moins attester c'est qu'elles travaillaient dans un environnement consacré aux plaisirs et aux rencontres entre femmes. Les signes de la masculinité devenaient des attributs dont elles se servaient pour gagner leur vie.

16 Dans la même publicité concernant cette boîte « toute ajazzie et noire par les smokings des garçonnes [24] », ainsi que le précise Maryse Choisy, est indiqué le nom de Rusconi, le tailleur qui confectionnait les costumes pour le personnel, ce qui indique que le cabaret se préoccupe de sa présentation générale et accorde une attention spéciale à la tenue que portent les entraîneuses pour séduire les clientes. Cet « uniforme » n'est pas une nouveauté créée par Lulu. Dès 1928, *Le Journal* annonce qu'à Montmartre, le commissaire Priolet a procédé dans un cabaret à l'arrestation de tout le personnel féminin : dix personnes vêtues de smokings ont ainsi été interrogées, depuis la « chasseur » jusqu'à la cheffe d'orchestre [25]. Pour quel motif ? Peut-être n'avaient-elles pas respecté l'ordonnance de la Préfecture de Police de Paris interdisant le port du pantalon par des femmes depuis 1800 [26] ? Cela est peu probable, d'autant que, malgré l'allure virile de leurs vestons, la plupart d'entre elles à la fin des années 1920 portent tout de même une jupe.

17 La surveillance de ces lieux n'est pas inhabituelle, la Brigade Mondaine gardant un œil sur les entraîneuses. Aux Archives de la Préfecture de Police, on retrouve les dossiers portant sur les employées des cabarets qui ont survécu à la guerre ou qui ont été inaugurés à la fin des années 1940. Sur quelques fiches d'employées, le poste d'entraîneuse est remplacé par la désignation « garçonne » pour celles qui ont une présentation masculine. Si l'on se penche, ne serait-ce que sur les trois cabarets les plus célèbres – *Chez Moune*, *Le Monocle* et *Carroll's* – on trouve les dossiers de 69 femmes. Chacun d'eux présente une brève description de leur vie : date de naissance, origine, filiation, scolarité, historique de travail, ainsi qu'une appréciation sur leur orientation sexuelle. Il n'est pas anodin que la présomption de « lesbianisme » soit souvent « justifiée par » des spécificités physiques et d'apparence, telles que les cheveux et les choix vestimentaires. « C'est une lesbienne indiscutablement ; du reste elle le reconnaît elle-même ; les cheveux coupés à l'aiglon, toujours vêtue du costume tailleur classique et même le

pantalon d'homme[27] » écrit ainsi le policier à propos d'une certaine « Dany », pseudonyme d'une jeune entraîneuse du *Monocle*. Sur sa fiche d'employée, on note qu'elle a bénéficié d'une autorisation de ses parents pour rejoindre, à 19 ans, ce type d'établissement, afin d'y travailler. Plusieurs dossiers sont accompagnés d'un simple portrait. Ces photos, très probablement prises par leur employeur, constituent une riche ressource pour plonger au cœur d'une esthétique « *queer* » des années 1950 en France. Pour se présenter devant l'objectif, on imagine que chacune choisit soigneusement les vêtements qu'elle porte pour maîtriser son image. Les « boys » portent toutes une veste, tantôt associée à une cravate en tissu fantaisie, tantôt avec le grand col de leur chemise ouvert à la Mick Micheyl[28].

Les patronnes

18 Lulu de Montmartre, Moune Carton et Frede : ces trois femmes sont les patronnes des cabarets féminins les plus réputés de la capitale. Dans les journaux, les publicités qui invitent les lecteur.rices à découvrir les nuits d'amour saphique de la capitale citent fréquemment le nom de leur patronne. Ce sont elles qui donnent le ton aux établissements qu'elles dirigent – plus d'une dizaine en tout[29]. Le rôle central qu'elles occupent dans la production d'une nuit lesbienne va leur conférer une certaine notoriété dans la presse.

19 Lucienne Franchi, ou Lulu de Montmartre, commence sa carrière en tant qu'entraîneuse au *Fétiche* au milieu des années 1920. C'est à cette période, qu'elle fait la rencontre de la femme de lettres Maryse Choisy qui prépare son reportage « Un mois chez les filles » et consacre un chapitre aux filles du *Fétiche*. En 1932 elle ouvre *Le Monocle*, qu'elle quitte un peu plus d'un an après. Il s'agit d'un bref laps de temps, mais c'est à ce moment-là que son image entre dans l'histoire, lorsqu'elle est immortalisée par l'objectif de Brassaï. La patronne de cette boîte à la mode apparaît dans une série de photos qui permettent de saisir les codes vestimentaires choisis par la patronne pour elle-même ainsi que pour ses employées. Ses cheveux sont toujours plaqués ; sur les photos de Brassaï elle porte un costume sombre sur une chemise claire et une cravate courte. À Montparnasse, Mme Montmartre s'habille avec élégance, son apparence doit incarner l'esprit du *Monocle*. À côté de sa compagne *fem*,

cette « Corse aux cheveux courts, à l'œil vif solidement monoclé, à la taille bien cambrée dans un smoking scrupuleusement masculin [30] » reçoit la clientèle et sert d'exemple à ses employées. Dans *Un soir chez les prisonnières* [31], Maryse Choisy reproche à Lulu de « singer l'homme » avec son smoking et ses semelles de crêpe.

20 Frede, née Suzanne Baulé, la patronne de *La Silhouette*, puis du Carroll's inauguré en 1948, fait l'objet d'un tout autre traitement dans la presse. Malgré ses tailleurs et son allure androgyne - aspect souvent critiqué chez les autres femmes lesbiennes qui adoptent ce style - les commentateurs louent son élégance et sa beauté : « La directrice de cet endroit, est une longue jeune femme en tailleur noir avec une petite blouse, et qui possède, comme sa maison, une ravissante silhouette [32] ». Elle porte des costumes chics durant toute sa vie mondaine, mais c'est au *Monocle*, où elle a fait ses débuts en tant qu'entraîneuse, qu'elle enfile pour la première fois l'uniforme propre à son nouveau métier. « Ce costume était horrible à porter [33] » affirmait-elle ; la rigidité des tissus lourdement amidonnés limitait ses mouvements sur la piste de danse où elle charmait la clientèle féminine. C'est là-bas qu'elle a séduit Marlène Dietrich. Déjà patronne, c'est le tailleur Knize qui va l'habiller pour les nuits où elle doit recevoir le Tout-Paris – elle sera sa seule cliente femme. Décrite par la presse comme une femme « intelligente et énigmatique [...], au triangulaire visage de chat siamois [34] » Frede côtoie l'un des couturiers les plus réputés de l'époque, Molyneux, qui lui confectionne un costume en lamé.

21 Moins liée au monde de la mode que Frede, mais néanmoins figure incontournable de la scène saphique de la capitale, Moune Carton va, pour sa part, diriger plusieurs établissements consacrés aux rencontres entre lesbiennes. À la *Sirène* elle compte dans sa clientèle la comédienne Cécile Sorel et l'antiquaire Yvonne de Brémond d'Ars. À cette époque l'on trouve souvent son nom dans les quotidiens - « Moune Carton et ses boys » - et quelques images d'elle circulent dans la presse. Sur un cliché de 1939 [35], on voit la jeune animatrice aux sourcils fins et arqués, cheveux gominés, portant une veste et une chemise de teinte claire. Sa réputation est si grande qu'après la guerre *Le Fétiche* devient *Chez Moune*. Toujours « encravatée », Mme Moune conservera pendant des décennies son uniforme,

comme s'il s'agissait là d'une manière d'affirmer son « genre » mais aussi d'accomplir son destin et de dépasser sa classe sociale.

Les vestiges d'une esthétique passée de mode

22 Après la guerre, les cabarets féminins jouissent d'une moindre notoriété que pendant l'entre-deux-guerres mais ils demeurent toutefois pour les femmes lesbiennes des espaces de liberté. Dans les années 1950 et 1960, *Le Monocle*, le *Carroll's* et *Chez Moune*, trois établissements dirigés par les patronnes citées précédemment, sont, tout en s'adressant à des classes sociales distinctes, des incontournables de la nuit parisienne. Leur prestige est attesté par les deux articles, richement illustrés, que le magazine américain *Female Mimics*, consacré aux personnes qui se travestissent, publie en 1963 et 1969. À travers deux visites à la capitale, la revue nous apporte une riche ressource visuelle en divulguant l'apparence des employées des *Torrid three from Gay Paree* [36]. Nous observons les nouveaux codes et préférences des entraîneuses : le costume d'une couleur sombre est toujours au goût du jour, mais le smoking classique est concurrencé par les tailleurs, moins formels, mais tout aussi virilisants. Le nœud papillon perd son prestige – d'autres modèles s'ajoutent à la panoplie des garçonnes – au profit de la cravate courte, de la lavallière et du nœud twist qui complètent le look. Certaines renoncent tout simplement aux cravates.

23 Dans un reportage portant sur la vie nocturne du quartier de Pigalle publié en 1950 par V : *magazine illustré du Mouvement de Libération Nationale*, nous retrouvons Moune Carton et ses boys devant son cabaret. Leur tenue de travail a entre-temps fait l'objet de quelques modifications. La plus flagrante est sans aucun doute l'abandon de la jupe, rendue auparavant obligatoire par les normes sociales, au profit d'un pantalon sobre. « On ne sait plus s'il faut dire Monsieur ou Madame en entrant, aux êtres étranges qui vous assaillent » observe le journaliste [37]. Il ne s'agit pas d'un travestissement, bien que, dans les années 1950, l'adoption du pantalon n'ait pas été répandue chez les femmes en soirée — son port demeure en effet limité à des occasions décontractées et en porter un reste une transgression des normes courantes. Plus conservatrice, la grande patronne arbore

toujours une jupe droite, avec un ourlet au-dessous des genoux, à côté de son « amie de cœur » — comme le décrit le magazine. Dans un autre cliché, cette-fois ci pris au Bal de la Montagne Sainte-Geneviève en 1948, nous observons un couple sur la piste de danse. Toutes les deux portent une veste et des cheveux courts. La légende affirme qu'elle et lui sont deux femmes, mais les deux s'habillent en homme[38] ». Les pratiques vestimentaires adoptées par les lesbiennes semblent susciter autant d'attention et d'intérêt que leurs pratiques sexuelles. En raison de leur apparence, les lesbiennes masculines sont davantage visées, elles dérangent et fascinent en même temps.

24 Les codes vestimentaires évoluent, mais le smoking demeure tout de même la pièce iconique de ces établissements. Il y a quelque chose de nostalgique dans cette envie de conserver cette tenue. Elle fait le lien avec un passé glorieux, rappelle une époque où l'allure androgyne était à la mode et où la sexualité se vivait plus librement, une forme « d'âge d'or » pour les lesbiennes. Si pendant les années 1920 et 1930, les lesbiennes sont plus visibles et bénéficient de la mode, dans les années 1950 et au début des années 1960, c'est le retour à une féminité traditionnelle ; ainsi, le clivage entre les tenues des lesbiennes et celles des femmes hétérosexuelles semble d'autant plus prononcé. L'apparence virile des premières contraste avec la féminité exacerbée des nouveaux canons de beauté de l'après-guerre. Si les lesbiennes avaient auparavant, d'une certaine façon, devancé la silhouette qui deviendrait à la mode, dans le sillage de la Seconde Guerre mondiale, elles se retrouvent mises à l'écart de cet univers. Plus que jamais, leur choix vestimentaire parle à l'ensemble de la société de leur identité sexuelle.

BIBLIOGRAPHIE

Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998, réédition, Autrement, 2022.

Laura Doan. *Fashioning Sapphism. The Origins of a Modern English Lesbian Culture*, New York, Columbia University Press, 2001.

Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Paris, Le Seuil, 2000.

NOTES

1 *Paris-soir*, 3 juillet 1938, p. 7.

2 Voir Farid Chenoune, « Leur bal**.** Notes sur des photos de Magic-City, bal des tantes de l'entre-deux guerres », *Modes Pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*, 2015, p. 249-285.

3 Gilles Barbedette et Michel Carassou, *Paris Gay* 1925, Paris, Presses de La Renaissance, 1998, p. 70-71.

4 Florence Tamagne, « Mutations homosexuelles », dans Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité : tome 3, La virilité en crise ? Le XX^e^-XXI^e^ siècle*, Paris, Le Seuil, 2011, p. 362.

5 Christine Bard, *La Garçonne. Modes et fantasmes des Années folles*, Paris, Flammarion, 1998, p. 115.

6 « Causerie », *La Lanterne, journal politique quotidien*, 20 décembre 1906, p. 1.

7 Judith Halberstam, *Female Masculinity, Durham*, Duke University Press, 1998, p. 330.

8 « À l'Athenaeum », *Le Courrier français*, 11 avril 1907, p. 8.

9 Farid Chenoune, Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine, Paris, Flammarion, 1993, p. 111.

10 Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Le Seuil, 2010.

11 Pierre Lazareff, « Madame Germaine Dulac n'aimait pas le Cinéma ! » *Cinémonde*, n° 23, 30 mai 1929, p. 554.

12 Germaine Beaumont, « Smoking pour dames », *Paris-midi, seul journal quotidien paraissant à midi*, 22 mars 1925, p. 4.

13 Cité in Shari Benstock, *Femmes de la Rive Gauche : Paris*, 1900-1940, Paris, Éditions des femmes, 1987, p. 119.

14 Voir Bruna Holderbaum, « "Le smoking de madame" : mode et genre dans la France de l'entre-deux-guerres », *Revue d'histoire culturelle* [Online] 2021.

15 Laura L. Doan, *Fashioning Sapphism, The origins of a modern english lesbian culture*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 96.

16 Louis-Léon Martin, « La Garçonne », *Le Journal amusant*, 10 octobre 1926, p. 11.

17 « On dit…on dit », *La Vie parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 24 septembre1927, p. 799.

18 « A Mytilène », *Paris-soir*, 2 avril 1928, p. 2.

19 Claude Daire, « De Pigalle à St-Germain-des-Prés », Ce soir, 19 juillet 1950, p. 2.

20 Bonnotte, « La cure à Montmartre », *Fantasio, magazine gai*, 1928.

21 Zyg Brunner, *La Vie Parisienne : mœurs élégantes, choses du jour, fantaisies, voyages, théâtres, musique, modes*, 10 décembre 1932.

22 « Dames Seules », numéro spécial *Le Rire*, 1932, réimpression, Montpellier, GayKitshCamp, 2000.

23 Brassaï, *Le Paris secret des années* 30, Paris, Gallimard, 1976, p. 162.

24 Maryse Choisy, « Un soir chez les prisonnières », *Le Sourire*, 8 décembre 1932.

25 « L'épuration continue », *Le Journal*, 22 octobre 1928, p. 4.

26 Voir Christine Bard, « Le "DB58" aux Archives de la Préfecture de Police », dans Christine Bard et Nicole Pellegrin (dir.), « Femmes travesties. Un "mauvais" genre » », *Clio, Histoire, Femme et Sociétés*, n° 10, 1999, p. 155-167.

27 Archives de la préfecture de Police, Brigade Mondaine. JC 207, 208, 209 et 210.

28 Voir Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, « Inventer son genre dans le langage de la télévision », *GLAD !* [En ligne], 01, 2016.

29 Lulu de Montmartre dirige Le Monocle, Le Pavillon du Mystère, Buenos-Aires et La Roulotte ; Frede dirige *La Silhouette*, *Le Touch-Wood*, *Le Masque* et *Carroll's* ; Moune Carton dirige *Le Fétiche*, *La Sirène*, *Les Claudines* et *Chez Moune*.

30 « Au Monocle », *Paris-soir*, 24 juin 1932, p. 6.

31 Ce titre fait allusion à la pièce de théâtre de 1926, *La Prisonnière* d'Édouard Bourdet.

32 Pierre de Régnier, « Noir et blanches », *Gringoire, le grand hebdomadaire parisien*, 12 janvier 1939, p. 9.

33 Denis Cosnard, *Frede. Belle de nuit*, Sainte-Marguerite-sur-Mer, Équateurs, 2017, p. 53.

34 « Un verre à la Silhouette », *L'Intransigeant*, 28 juin 1939, p. 7.

35 *Idem.*

36 « Torrid three from gay Paree », Female Mimics, vol. 1 n° 3 1963 p. 54-62.

37 « La rue qui monte vers le plaisir », V : *magazine illustré du* MNL, 19 novembre 1950, np.

38 J. Mezzerete, « Garçonnes et damnées se cachent à la Montagne », V : *magazine illustré du* MNL, 16 mai 1948, np.

AUTEUR

Bruna Holderbaum

Bruna Holderbaum est doctorante en histoire contemporaine à l'Université d'Angers. Son travail s'intéresse aux processus de travestissement, appropriation, adoption et adaptation des vêtements codés comme masculins par des femmes. Elle prépare une thèse intitulée *Une histoire transnationale du smoking : genre, sexualité et pouvoir* sous la direction de Christine Bard, avec qui elle a co-organisé en 2022 le colloque « Itinéraires de La Garçonne. Scandalisations, adaptations et exportations ». Elle est chargée de cours à l'IREST pour le Master Digital Fashion Communication (double-diplôme international entre l'Università della Svizzera Italiana et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Le garde-robes des nuits berlinoises

Entretien avec Pierre-Yves Gayraud

Manuel Charpy et Pierre-Yves Gayraud

PLAN

Je fais des garde-robes
Retrouver les personnages
Shows
Timeless
August, Cecil et les autres
Stocks
Essayages
Marbrés corréziens et imprimés indiens
Patine de base, patine d'usage
Improvisations
La nuit réinventée

TEXTE

Le chanteur travesti Nikoros sur la scène du Moka Efti, saison 1, 2017.



Il interprète la chanson *Zu Ashe, Zu Staub*. Les costumes des Banana girls ont été peints par un graphiste berlinois de casques de moto.

© Joachim Gern / X-Filme.

1 Dans l'imaginaire collectif, les nuits de Berlin sous la République de Weimar sont associées à des années folles, mélange de liberté sexuelle en particulier homosexuelle, de drogues, d'ivresse, et de création artistique débridée tout autant que corrosive. Nuits de cabarets, de music-halls, nuits des salles de cinéma et des théâtres, nuits de danses, nuits des boîtes homosexuelles… Elles sont aussi les nuits de la prostitution violente, des nuits hantées par les cauchemars de la guerre… En jouant d'intrigues policières, la série *Babylon Berlin* explore par ces nuits de l'année 1929, avant l'avènement du nazisme – mais spectatrices et spectateurs ont à l'esprit la Nuit des longs couteaux qui installe Hitler et les nuits de Cristal, pogroms antisémites à l'échelle nationale.

2 Cette exploration du quotidien secoué par la politique – la montée du nazisme, le communisme et la fragilité de la République – évoque le roman d'Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz. Histoire de Franz Biberkopf* publié en 1929. Ce dernier est adapté au cinéma dès 1931 par Piel Jutzi dans un film parlant et musical, *Sur le pavé de Berlin*· Plus encore, c'est la série télévisée de quinze heures de Rainer Werner Fassbinder produite à partir de 1979 qui forge durablement un imaginaire cinématographique de ce tournant des années 1920.

3 La série *Babylon Berlin* (la série allemande la plus exportée à l'international) est tournée dans la ville de Berlin et surtout dans les studios de Babelsberg installés à Potsdam, au sud-ouest de Berlin, studios eux-mêmes mis en scène. La saison 4 est sortie en septembre 2022 en Allemagne et en 2023 dans le reste de l'Europe. Plus encore que les précédentes, elle dépeint les nuits berlinoises de 1930, les trois premières saisons consacrées à l'année 1929 s'achevant sur le krach d'octobre.

4 Pierre-Yves Gayraud est le créateur des costumes de la série. Après des études en double cursus de lettres et cinéma à Censier (Université Paris 3) en 1981-1983, il fait des stages de mise en scène, à la SFP puis sur *La Grande Cabriole* (1989) de Nina Companeez. Sur l'invitation d'une amie créatrice de costumes, Annick François, il devient stagiaire costumier sur le tournage d'*Après la guerre* de Jean-

Loup Hubert. *Le Brasier* d'Éric Barbier est son premier film comme créateur de costumes. Régis Warnier qui voit le film lui demande de prendre en charge la partie du tournage réalisée en Indochine pour le film éponyme (1992), et Gabriella Pescucci lui « propose très généreusement » de co-signer les costumes avec elle. Ayant appris à côtoyer comédiennes et comédiens en tant que stagiaire mise en scène – « aller les chercher en bas de leur immeuble, le nez dans leur script, les désacralise » –, il est à l'aise aux essayages. Après avoir envoyé son *curriculum vitae* à Mag Bodard, il retrouve pour *L'Allée du roi* (1995) Nina Companeez. Outre de longues séances de travail avec cette dernière, il co-signe les costumes avec Thierry Bosquet, le costumier de Béjart au Théâtre royale de la Monnaie à Bruxelles. Mag Bodard, Alain Bessaudou directeur de production, et Nicole Larrieu, première assistante, lui offrent sa véritable formation professionnelle. Depuis, il a costumé de nombreux films, français, européens et nord-américains.

5 En août 2022, Pierre-Yves Gayraud travaillait dans les studios Barrandov, dans la banlieue sud de Prague. Le décor Arts déco de l'entrée de ces studios ouverts en 1931 par le grand-père de Vaclav Havel donne l'impression d'entrer dans *Babylon Berlin*. Parmi les plus grands d'Europe, ils accueillent de nombreux tournages internationaux, du fait de grands plateaux techniques et d'une main-d'œuvre qualifiée et moins chère qu'en Europe occidentale. Les photographies y sont interdites et rien ne se devine de ce qui est tourné dans les immenses hangars éparpillés qui ont pour horizon des champs. Dans une odeur de cuir qui signe le genre *héroïc-fantasy*, Pierre-Yves Gayraud y travaillait à un film et une série inspirés de la légende des Niebelungen, approchée de façon réaliste et historique, *Hagen von Tronje*.

Je fais des garde-robes

6 « Je ne fais pas de reconstitution historique. Les costumes des figurantes et des figurants sont très ancrés dans la réalité sociale. Pour le reste, il y a parfois des pièces qui n'ont pas grand'chose à voir avec les années 1930. Elles finissent par être années 1930 mais elles viennent d'époques différentes. On va chercher des pièces chez Kiloshop. C'est le cas de la grande robe d'Esther Kasabian (l'actrice Meret Becker), la

femme du mafieux arménien qui tient les studios de cinéma, quand elle se lève et salue le public après la projection du film où elle joue à la fin de la saison 3. Elle nous a plu par son rythme géométrique orange et noir mais ce n'est pas du tout une pièce des années 1920-1930. Par des ajustements en atelier, nous lui avons fait faire un voyage dans le temps.

7 Il y a 180 personnages dans *Babylon Berlin* : il faut donc trouver continuellement des idées, prendre des pièces, les transformer. Par exemple, il y avait une veste pour un personnage transgenre dans un cabaret à trouver : nous avons pris une veste des années 1980, achetée aux puces, puis nous l'avons rebrodée, customisée pour retrouver l'esprit de Schiaparelli… On joue sur des temporalités différentes ce qui est rigoureusement exact : on est en 1929, il y a donc encore des gens habillés avec des vêtements des années 1910. Le personnage de la logeuse, une veuve raide, joué par Fritzi Haberlandt, va ainsi conserver son style années 1915 jusqu'à la saison 4, soit 1930. On ne fait jamais du *total-look*. En réalité, ce qui m'intéresse c'est de faire des garde-robes. Ce sont comme des armoires avec des vêtements et d'une saison à la suivante, on enlève des pièces, on en introduit d'autres… On s'amuse aussi à reprendre des pièces et à les transformer : une robe peut devenir dans la saison suivante un tablier de cuisine et des éléments peuvent passer d'un personnage à un autre… Les vêtements ont une vie.

8 *Babylon Berlin* m'a permis de faire des choses beaucoup plus lookées que d'habitude mais si un vêtement doit être laid, il est laid, s'il doit être trop petit, il est trop petit… Je fais très attention à ce que l'on sente les corps, avec leurs imperfections, leurs singularités. Le casting sur *Babylon Berlin* est incroyable, avec des actrices et des acteurs qui viennent de toute l'Allemagne et d'Autriche. Meret Becker qui joue le personnage d'Esther Kasabian, par exemple, est incroyable : on collabore véritablement avec elle sur les costumes.

9 Ce que j'aime ce n'est pas vraiment le costume mais raconter tout ce qui n'est pas dans le script, entre les lignes, de leur donner de la chair, une arrière-boutique, un arrière-pays. C'est finalement aussi une approche littéraire.

10 Dans *Babylon Berlin*, on navigue dans des univers sociaux très variés. La documentation aide beaucoup à trouver la manière de les marquer

mais aussi le casting. Quand le casting est bien fait, l'habillage devient évident. C'est par exemple le cas du beau-frère de Charlotte Ritter, ou de sa sœur… ils arrivent, et il suffit de les habiller, en quelque sorte. Ils entrent dans le personnage de la tête au pied. Ce sont des actrices et des acteurs qui se regardent très peu dans le miroir. Ils ont bien sûr envie d'avoir de belles pièces mais on parle surtout avec eux du confort du vêtement adapté à l'idée qu'ils ont de leur personnage.

11 J'ai en tête l'évolution des garde-robes pour chaque personnage. Par exemple, les costumes de Charlotte Ritter, l'héroïne de la série jouée par Liv Lisa Fries, sont très bricolés dans les deux premières saisons puisqu'elle vit avec sa famille très pauvre dans un taudis de Wedding[1]. Puis elle s'émancipe, elle commence à gagner de l'argent, va s'acheter du tissu et on peut s'imaginer qu'elle l'emmène chez une couturière comme on le faisait alors. Elle se connaît mieux, trouve un chemin dans la société, connaît mieux son corps et sait rectifier ses vêtements… Arrivent alors des pièces nouvelles dont son manteau. Dans la saison 3, elle a d'un coup un chapeau vert. Je l'avais depuis longtemps chez moi. On voulait quelque chose de très fort pour que sa traversée d'Alexanderplatz soit marquante. Dans la prochaine saison, on la voit faire les boutiques. À part les pièces tachées de sang ou qui sont allées dans l'eau, on les réutilise beaucoup. Les garde-robes suivent, comme dans la vie, les personnages, ou parfois migrent vers d'autres. Charlotte Ritter finit par donner son vieux manteau à sa sœur.

Scène de tournage en studio du film *Démons de Passion*, saison 3, 2020.



Scène tournée dans les studios de Babelsberg. Les imprimés des costumes des danseurs ont été créés par Marianne Peter, peintre en papiers marbrés.

© Joachim Gern / X-Filme

Retrouver les personnages

12 La saison 3 est censée se passer six mois après mais elle est tournée environ trois ans plus tard. Il faut retrouver la magie, les équilibres. On fabrique beaucoup, donc on archive, mais il y a également de nombreuses pièces louées. Sur un personnage comme le journaliste Samuel Katellbach (Karl Markovics), ce sont surtout des locations. J'ai essayé de convaincre la production qu'il fallait conserver son costume en embargo car si le pantalon n'a pas les bonnes proportions, s'il ne lui va pas comme il faut, on perd le personnage. Pour la 3e saison, ça a été la difficulté : retrouver les vêtements. Il faut dire qu'à la fin d'une saison, on ne sait pas quelles comédiennes et quels comédiens seront encore là à la suivante et la place qu'ils occuperont. Ils découvrent s'il meurt vite ou non en lisant le script. Léonie Benesch qui joue Greta Overbeck, par exemple, n'était pas très contente de se voir décapitée,

même si les scènes de prison où elle attend son exécution sont très fortes.

13 Faire un nouveau costume est plus simple que de reconstituer un look, surtout pour celles et ceux qui n'ont qu'un look et pas une large garde-robe. Et au fil des tournages, les visages et les corps changent, les jeunes grandissent… C'est une des spécificités des séries. Les comédiennes et comédiens s'attendent à revenir et à trouver leur valise avec leurs tenues. Pour éviter cette difficulté, j'ai décidé de faire fabriquer beaucoup plus pour la saison 4.

Shows

14 La troisième saison s'ouvre sur une chorégraphie expressionniste en train d'être filmée et interrompue par un projecteur qui chute et tue la comédienne principale. Cette chorégraphie est présente tout au long de la saison puisque le film fini par être achevé avec de nouvelles comédiennes.

15 Paradoxalement, en étant Français sur une série qui décrit le Berlin de la fin des années 1920, je me suis peut-être plus immergé dans ce monde-là que le reste de l'équipe allemande. Comme pour chaque film, je me suis documenté, avec une approche très visuelle. Je connaissais bien l'expressionnisme allemand par les cours en lettres et cinéma à Censier (Université Paris 3), c'était encore clair dans mon esprit. L'idée était à la fois de proposer pour cette scène inaugurale de *show* autre chose tout en intégrant la culture de ces films. Il se trouve qu'à côté de chez moi, en Corrèze, habite Marianne Peter, qui fait des papiers marbrés pour les pages de garde de livres pour une librairie-éditeur parisien. Je lui ai demandé si l'on pouvait marbrer des tissus et elle a proposé plein d'échantillons. J'ai décidé de faire les costumes du show qui ouvre la saison 3 avec ces tissus marbrés. La proposition a plu aux metteurs en scène et ça a donné quelque chose de très organique, qui accompagne bien la chorégraphie toute en ondulations.

16 Les metteurs en scène de *Babylon Berlin* – et je travaille avec Tom Tykwer depuis *Paris je t'aime* et *Le Parfum* – proposent un script mais ils attendent des propositions. Une des contraintes sur cette partie où un film est en train de se tourner, était qu'il fallait que ce soit beau

en couleurs mais aussi en noir et blanc car on voit les scènes en train d'être tournées mais aussi le résultat en noir et blanc, lors de la projection publique dans le dernier épisode. *Babylon Berlin* est une série en couleurs, pas en sépia. Avec Ulli Hanisch qui est le *production designer* nous travaillons dans une harmonie parfaite et sommes à l'unisson depuis de longues années. On s'est donc demandé si l'on faisait un jeu de costumes à filmer en couleurs et un autre à filmer en noir et blanc, très contrasté. Finalement, on a choisi de ne faire qu'un type de costumes, très graphiques.

Timeless

17 Pour les nombreuses soirées costumées, j'ai accumulé pas mal de documentation. Par exemple pour le club gay le Holländer, je me suis renseigné sur les clubs gays des années 1920-1930 et on a joué à faire des clins d'œil au cinéma de ces années-là. C'est avant tout un amusement, complet : on ne s'interdit rien, on joue le *timeless*, on ne fait pas de reconstitution. On a placé dans la scène quelques pièces complètement contemporaines, des années 1980-1990. On joue aussi avec des stylistes allemands des années 1980 ou marqués par ces années-là. Pour certaines pièces par exemple, j'ai travaillé avec une styliste qui s'appelle Claudia Skoda, spécialisée dans la maille – un peu comme Sonia Rykiel – qui a connu David Bowie et a vécu dans le Berlin underground des années 1980. On lui a demandé de travailler pour nous sur les saisons 1 et 2, notamment pour un maillot de bain et un top en maille pour Charlotte Ritter. Pour certains costumes, j'ai même travaillé avec une styliste berlinoise, Esther Perbandt. Elle fait une mode gothico-punk. J'ai découvert Esther Perbandt en garant ma voiture devant sa vitrine et j'ai eu un coup de foudre pour son travail. Ensemble nous avons choisis certaines pièces de sa collection qu'elle a ensuite recrées avec des matériaux et des détails plausibles pour *Babylon Berlin*. Esther Perbandt s'est occupée de la tenue en cuir de Nikoros lors du spectacle au Moka Efti, une salle de cabaret et boîte de nuit, où elle est travestie en homme, dans la première saison. Je travaille aussi avec une formidable chapelière, Fiona Bennett, qui crée tous les chapeaux décalés de la série et qui sont des signes forts. Elle a une magnifique boutique à Berlin. Elle a adapté son style à la série, tout en gardant sa patte. Au final, toutes ces interventions donnent

l'impression que tout ne sort pas du même moule, du même cerveau : cela crée des strates et donne de la vie.

18 Si on fabrique beaucoup de pièces de A à Z, les fripes restent importantes car, plutôt que de faire des broderies, des parements, etc., on chine. Et comme la mode ne cesse de faire des *revivals* tous les vingt ans – pendant les années 1975 on a refait des années 1940, etc. –, on s'amuse avec cela. On va dans les boutiques de fripes trouver du 1930 fabriqué dans les années 1990, puis on les retravaille. Dans la saison 3, Esther Kasabian (l'actrice Meret Becker) a un haut pailleté, dos ouvert, qui est une pièce chinée, restaurée, retravaillée. Pour la prochaine saison, on a trouvé pour elle aux puces de Clignancourt quelques accessoires de Saint Laurent des années 1977-1980. Pour les chaussures d'Helga (l'actrice Hannah Herzsprung) on a pris des chaussures 1980, avec des talons plus hauts car les talons bobine des années 1925 ne sont pas très flatteurs. On fait ce qu'on veut ! C'est drôle car souvent les gens – et même certains couturiers – trouvent que c'est très réaliste. C'est en fait très libre.

August, Cecil et les autres

19 Pour la documentation, j'ai accumulé beaucoup de photographies. Des images d'Anita Berber, la première danseuse et artiste à se mettre nue sur scène, bisexuelle revendiquée, des images de tous les films expressionnistes allemands, bien sûr des peintures… J'ai construit un lookbook d'une centaine de pages. Je fais moi-même les recherches, j'essaie de me préserver un temps pour cela. Les préparations sont longues mais souvent les décisions pour le casting arrivent tard : des productions – et des costumiers – délèguent de ce fait complètement la recherche à des documentalistes. Pour ma part, j'y tiens : c'est ce qui me plait le plus et cette documentation peut nourrir le film, au-delà des costumes.

Extraits du Look Book pour la création des costumes de *Babylon Berlin*. Hommes.



Dans le sens des aiguilles d'une montre : hommes, femmes, rues, boxe, aviron, chasse à courre.

© Pierre-Yves Gayraud / X-Filme Creative Pool

20 Je conserve chez moi énormément de livres. Ma documentation s'appuie sur August Sander bien sûr, sur toute la photographie sociale allemande de l'entre-deux guerres, mais aussi sur une importante documentation privée, d'archives de famille. Je collectionne depuis une quinzaine d'années des albums de photographies de famille, de la fin du XIX^{e} siècle jusqu'à 1940 – il faut se donner des limites. J'ai de nombreux albums qui viennent d'Allemagne car j'ai beaucoup chiné pendant les mois de tournage de *Babylon Berlin* depuis 2017 – et durant d'autres tournages sur lesquels j'ai travaillé en Allemagne. Les Allemands ne sont jamais venus avec des photographies personnelles ; j'en ai amené et tout le monde a été très friand de ces images. Et j'ai aussi naturellement des magazines de mode, aussi bien les

grands titres que les petits magazines ordinaires, du quotidien, des années 1890 aux années 1980.

21 Pour le personnage d'Helga, dans la dernière saison, je suis allé aux archives départementales de la Corrèze car ils ont hérité d'un fonds d'une styliste parisienne, Jeanne Duverne, qui a travaillé entre 1925 et 1939. J'ai eu accès à ses maquettes et je me suis inspiré de certaines pour concevoir les costumes d'Helga.

22 Je feuillette mes livres, mes archives, mes photos, je scanne, je compile, je pioche, puis les choses se mettent en place par rapprochement, en les manipulant, en les faisant circuler. Comme avec les fripes, j'essaie aussi de trouver des documents des années 1970 qui, déjà, recyclent les années 1930.

23 Pour les scènes de rues, j'ai beaucoup regardé les films de la Mitchell & Kenyon film Company[2], fondée par deux documentaristes incroyables. Leurs films ont été retrouvés dans les années 1990, lors de travaux dans une boutique abandonnée à Blackburn, au centre de l'Angleterre. Ces deux Anglais ont filmé la vie quotidienne des rues des années 1897-1905. Ils ont mis leurs caméras sur les autobus à impérial : il y a des scènes incroyables de circulations, de gens qui traversent les rues…

24 Tout ce travail de documentation, je le fais de chez moi. Après Paris et Lille, je travaille maintenant en Corrèze, entouré de mon fonds de livres et d'archives. J'effectue cette préparation en général pendant 4 à 6 semaines – les productions étrangères respectent ce temps, les françaises malheureusement moins et préfèrent souvent prendre des documentalistes. Je pense qu'il est essentiel de faire soi-même sa recherche : c'est une partie créative.

Stocks

25 Pendant que je construis ma documentation, les assistants font le tour des loueurs européens pour constituer le stock des costumes qui habilleront la figuration. Le stock est constitué de costumes des années 1900 aux années 1930 pour restituer les strates de styles qui existaient en 1929. Les loueurs sont beaucoup à Paris : Le Vestiaire, Aram, La Compagnie du costume, Eurocostume… On va aussi en prendre à Londres chez Angels, à Madrid chez Cornejo et chez Peris,

en Italie chez Tirelli, Anamode et Peruzzi, et à Berlin au Theaterkunst… On se fournit pour les pièces plus rares chez de plus petites maisons comme chez Mister Vogel et chez Anastasia qui sont des loueurs dans la campagne bavaroise et qui ont de très belles pièces – on va les voir pour les pièces très spécifiquement allemandes. Pour des pièces plus rares, très belles, je travaille aussi avec Serge Liagre, un antiquaire en vêtements à Toulon, dont l'entreprise s'appelle Villa Rosemaine. Pour la figuration, on a 19 loueurs et on fait un stock d'environ 2500 à 3000 costumes. On fabrique aussi beaucoup : la production débute cinq mois avant le tournage et on continue après durant tout le tournage. Les prototypes sont réalisés dans nos ateliers à Berlin mais les séries sont souvent réalisées en Roumanie. Au final, les 180 acteurs ont en moyenne trois costumes : avec les figurants, on a donc en tout à peu près 4000 costumes en stock.

Essayages

26 Une fois la documentation faite, je ne passe pas par le dessin pour concevoir les costumes. Je travaille avec des chefs d'ateliers et des modélistes qui n'ont pas peur de partir sans dessin. Il y a deux écoles : soit on dessine une maquette et on la donne au chef d'atelier qui s'occupe de la réaliser, ce qui pour moi fige un peu la conception à un moment donné, soit une approche plus intuitive qui passe par plus d'improvisation et d'expérimentation en atelier. Je préfère rencontrer les comédiennes et les comédiens, j'essaie des vêtements pour déterminer les looks, les proportions, et on fait des photographies sur fond peint. Les essayages sont comme des esquisses. Les vêtements du personnage de Charlotte Ritter, par exemple, sont arrivés vite. Le risque de cette méthode est que, si cela fonctionne bien tout de suite et plait aux metteurs en scène, ils ne comprennent pas que le travail n'est pas terminé, qu'on doit encore patiner les vêtements, faire fabriquer des doubles… Pour *Babylon Berlin*, on travaille avec un grand stock de pièces et je reçois les comédiennes et les comédiens, on fait des essais, et, une fois que le look est fixé, on passe en fabrication, en dialogue avec les chefs d'atelier. On fait d'abord une toile puis les choses se sédimentent : on trouve une forme de manche, un détail de broderie… C'est une cuisine : il faut des gens qui aiment cuisiner.

27 Sur de nombreux projets, notamment américains, le processus est aujourd'hui très standardisé : la production attend des maquettes hyperréalistes, avec le visage des comédiens incrusté, des rendus de matières à partir de scans des vrais tissus… Il faut passer beaucoup de temps à expliquer ce que l'on veut aux illustrateur-infographistes. On fait comme si l'on savait exactement ce qu'allait être le costume à la fin. Pour *Babylon Berlin*, le processus est très différent, plus ouvert.

Marbrés corréziens et imprimés indiens

28 Une fois la documentation faite, je cherche des tissus. C'est très important pour moi : les costumes se dessinent avec les tissus. Je travaille depuis quatre-cinq ans avec Marianne Peter qui fait les tissus marbrés. Ils ne sont pas seulement utilisés pour la chorégraphie qui ouvre la saison 3 mais aussi sur des chemises à cols montants du chanteur et acteur Tristan Rot (le comédien Sabin Tambrea), sur les chemises du grand industriel, héritier torturé, Alfred Nyssen (Lars Eidinger), sur des chemises, des cravates… Il y en a plus encore sur la prochaine saison.

29 Je fais aussi faire en Inde beaucoup de *blocks print*, ces blocs qui permettent d'imprimer des motifs sur le tissu. Je travaille depuis longtemps avec Darshan Mekani Shah qui a une entreprise qui s'appelle Weavers studio à Calcutta. J'avais travaillé avec elle pour *Le Parfum*, pour faire les motifs des costumes provençaux. Pour *Babylon Berlin*, je lui envoie de la documentation, des *moodboards* sur les textiles des années 1920-1930. Elle commence par regarder ce qu'elle a dans sa collection de blocs gravés puis on développe une collection de tissus spécifiques pour le film. Dans la saison 3 par exemple, il y a quantité de tissus imprimés : la danseuse et chanteuse Tilly Brooks (l'actrice Gloria Endres de Oliveira) qui se fait tuer par le fantôme dans sa loge a un peignoir vert fait de cette manière. Elle a aussi un très beau manteau quand elle vient à Rote Burg (hôtel de Police), un manteau vert et moutarde, très graphique. Ce sont là aussi des tissus fait en Inde pour le film. Je ne fais pas faire de tissus pour un personnage en particulier mais nous créons une collection de tissus pour l'ensemble du film, une cinquantaine de tissus différents, déclinés dans des couleurs variées. C'est une matière première. On

achète aussi beaucoup de tissus aux puces de Clignancourt, des tissus anciens pour leurs broderies et leurs patines.

Reinhold Gräf (Christian Friedel), saison 1, 2017.



Chapeau créé par Fiona Bennett, modiste à Berlin. Étole en boa fruits rouges et orchidée en lurex gold et mousseline de soie framboise, réalisées dans les ateliers costumes.

© Joachim Gern / X-Filme.

Patine de base, patine d'usage

30 Nous avons un important département dédié à la patine, avec des chefs patineurs – ce qui n'est pas facile à obtenir en France. Tous les costumes des rôles mais aussi pour la figuration passent à la patine après essayage. Il y a par contre des costumes qui doivent être manifestement neufs comme ceux d'Esther Kasabian (Meret Becker) ou d'Alfred Nyssen (Lars Eidinger) avec ses pantalons Oxford. Le spectre social est immense dans *Babylon Berlin* et la patine le souligne.

31 Il y a deux patines : la patine de base et, ensuite, la patine en fonction de ce qui arrive aux personnages, s'ils sont dans la boue, la pluie, le sang… La patine de base est faite par les *textile artists*. C'est le cas y compris pour les costumes loués : passés par le pressing, ils sont plats, morts, sans vie. On crée donc des dépressions, des plis, on met des paquets de riz dans les poches pour donner l'impression qu'elles sont pleines et créer des plis naturels, on graisse les cols, on décolore des parties… Sur mannequin, on remonte les manches et on les ficelle pour créer les plis que prennent des vêtements portés.

32 La deuxième patine est faite une fois que les figurants sont habillés. Nous faisons des *line up* : c'est en quelque sorte la revue des troupes. Je contrôle : si je trouve par exemple que quelqu'un est trop habillé uniquement en années 1930, je remixe les choses. Tout le département militaire aussi est important pour les figurants. Une fois cette ligne faite, on rectifie la patine. On utilise des petites crépinettes [ou tyroliennes, petites machines à crépir] dans lesquelles on mélange de l'eau et des pigments, par exemple pour créer des éclaboussures en bas des costumes, pour les gens qui ont marché dans les rues boueuses des quartiers populaires de Berlin, pour ceux qui ont été éclaboussés par une voiture qui passe…

Improvisations

33 C'est un vrai stress de superviser *Babylon Berlin* mais c'est aussi une grande liberté car personne dans cette équipe n'a peur d'improviser et de répondre à des demandes qui peuvent apparaître saugrenues, notamment venant des metteurs en scène. C'est sans doute inconscient mais ils démolissent gentiment notre confort, notamment Tom Tykwer… ce que j'aime bien. Ils sont trois scénaristes amis dans la vie, ils ont travaillé ensemble sur *Good Bye Lenin* !, c'est une bande… Hendrik Handloegten aime que tout soit très prêt en amont, avec huit semaines de préparation. Mais quand on commence à tourner avec lui, on travaille déjà avec un autre réalisateur sur d'autres épisodes… Tom Tykwer est beaucoup dans l'improvisation et s'en amuse. Achim von Borries, lui, s'adapte.

34 On a trois metteurs en scène qui sont eux-mêmes les auteurs des scripts et on *crossboard* les épisodes. Ils sont responsables de blocs – et en outre, comme toujours, on ne tourne pas chronologiquement.

C'est par exemple Tom Tykwer qui a fait toutes les scènes du Moka Efti dans la saison 1 et toutes les grandes scènes de cinéma dans la saison 3. En pratique, on passe continuellement d'un metteur en scène à un autre. Les deux premières saisons ont été réalisées en même temps : on a tourné 180 jours dont 60 jours en parallèles. Il fallait donc naviguer d'un tournage à l'autre, se dédoubler en quelque sorte. Comme on rôdait l'organisation, j'avais fait appel à quelqu'un pour superviser la figuration mais j'ai repris ce travail ensuite car j'y tiens.

35 Ce qui fonctionne, c'est le caractère familial du travail : même quand quelqu'un ne comprend pas ce qu'un autre fait, il lui fait confiance. C'est important car on perd parfois beaucoup de temps à faire comprendre à un metteur en scène ce qu'est une maquette, une toile de vêtement… On présente une toile et on nous dit : « Ah bon, le costume va être blanc ? » Un échantillon de tissu ne parle pas non plus. Quant à la nouvelle génération de producteurs qui est arrivé au cinéma par la finance, elle a du mal à comprendre ce qu'est notre artisanat. On perd beaucoup de temps à s'expliquer, notamment pour le maquillage, la coiffure et les costumes.

36 Avec l'équipe de *Babylon Berlin*, c'est différent. On fait constamment des réglages : pour la chorégraphie qui ouvre la saison 3, comme les chorégraphes sont arrivé très tard dans le processus, on a été obligés de réagir au dernier moment pour raccourcir les costumes afin de s'adapter aux mouvements.

37 Tom Tykwer arrive volontiers avec une idée de dernière minute mais il arrive à fédérer ses équipes et tout le monde suit. Les scènes de danse du Moka Efti de la première saison ont été de vraies réussites mais les « banana girls » sont arrivées seulement dix jours avant le début du tournage. Il voulait des Josephine Baker : ça m'a semblé d'abord tarte à la crème… On a finalement bricolé avec du H&M, du Zara, des bananes en plastique, et on a fait travailler un peintre de casques de moto – il en avait vraiment le look – et il nous a peint les bananes avec un dégradé noir et métallisé. On a rappelé ce peintre pour une scène au Holländer où Ilja Tretschkow (le performeur Tim Fischer) est en costume d'Inca avec une robe à panier et des ossements. Il a peint les os d'un squelette en plastique commandé en Angleterre en doré et ivoire. Tim est un performeur et artiste de

cabaret : c'est facile de revisiter avec lui des univers comme celui de la chanteuse et actrice brésilienne Carmen Miranda.

38 Pour *Babylon Berlin*, on fait constamment des propositions. Ce n'est pas possible avec tous les réalisateurs. Quelqu'un comme Xavier Dolan avec qui j'ai travaillé sur *Matthias et Maxime* et plus ponctuellement sur *Ma vie avec John F. Donovan* est au contraire dans le contrôle total. Il est le créateur des costumes, il les signe ou les cosigne. Avant même d'avoir ses scripts il a, je pense, ses silhouettes. Il achète des tissus et construit ses personnages. Il faut accepter de l'accompagner. Il accumule des tissus qui ne sont pas forcément fait pour faire des vêtements et il faut faire avec. Il fait tout fabriquer, même les t-shirts. À part les chaussettes, rien qui sort d'un magasin. S'il prend de la fripe, il va au « Village des valeurs », une grande friperie à Montréal. Je me suis retrouvé à remplir des caddies puis à découper, bricoler, retailler tous les vêtements, même pour le sportswear. Rien n'est improvisé.

39 *Babylon Berlin* est une énorme machine mais on travaille aussi beaucoup dans l'improvisation et c'est, je crois, ce qui donne à la fin le charme de cette série.

La nuit réinventée

40 La nuit est un moment de grande liberté, tout le monde se croise dans les clubs gay, dans les univers interlopes, au Moka Efti… Tout est déréglé : au Moka Efti, Charlotte fait une passe à son supérieur hiérarchique. Et Charlotte n'a pas de raison d'avoir les robes qu'elle a en soirée, elle n'en n'a pas les moyens. Mais on se dit qu'elle a son carnet d'adresses, qu'elle se débrouille, qu'elle se fait prêter une robe… On se demande à chaque saison : pourquoi elle aurait cette robe ? Et finalement, cela fait partie de la nuit. Pour la première saison, on avait ajouté une scène de vestiaire où elles font des échanges avec le personnage de Léonie. On la voit aussi se fabriquer ses vêtements.

41 Les gens vivent leur vie la nuit. Il faut que les vêtements scintillent. Il y a un important travail d'embellissement textile, des broderies, du pailletage… Le département de la patine s'en occupe : Gillian et Jan font un travail de sérigraphie, de pochoirs, pour changer l'aspect des

matières. Tester les costumes dans les éclairages électriques n'est pas toujours possible mais on fait des présentations sur mannequin pour les patines. Et comme par ailleurs on travaille ensemble depuis longtemps, on sait ce que cela rendra.

Costume du robot d'Esther Kasabian (Meret Becker), saison 3, 2020.



Casque réalisé par Kerstin Lehmann. Académique en tulle brodé par l'atelier Sjölander.

© Joachim Gern / X-Filme.

42 Pour le costume de robot d'Esther Kasabian (Meret Becker) à la fin de la saison 3 – il n'y avait rien dans le script à part le dialogue –, il fallait trouver quelque chose. C'était un peu risqué, convenu, avec l'imaginaire omniprésent de *Metropolis*. Personne ne savait que faire. Pour la broderie, on est parti de circuits imprimés informatiques qu'on a fait broder sur du tulle au Danemark par un artisan qui s'appelle Sjølander. Le masque a été compliqué : nous l'avons fait dans nos ateliers avec Kyrstin, une assistante qui s'occupe des accessoires.

Nous avons bricolé à l'ancienne. Il y a une planète qui tourne autour du masque mais elle apparaît finalement à peine à l'écran. Tretschkow dans la 3e saison, au Holländer, pour son costume de déesse inca, ce sont des feuilles plastiques qui créent la brillance. On a enserré la dentelle entre deux feuilles de plastique. L'idée vient de photographies de Cecil Beaton réalisées en 1929 où il place des feuilles de plastique froissées pour créer des brillances dans l'image, notamment dans un portrait de sa sœur Nancy Beaton [Cecil Beaton, *Miss Nancy Beaton as a Shooting Star*, 1928 [3]]. Cecil Beaton a été pour moi une grande source d'inspiration. Les fonds plastiques, les petits chapeaux, les looks composites… Je pense par exemple à une photographie des années 1930 où on dirait le look de Boy Georges et avec la veste des Beatles de Sgt. Pepper's [Cecil Beaton, *Photograph (autoportrait)*, vers 1924]. Ces photographies sont incroyables : elles invitent à la liberté. J'ai une vraie chance : les metteurs en scène me laissent faire ce que je veux. Quand on voit les photographies de Cecil Beaton des années 1920, on se dit qu'on peut y aller, qu'il n'y a pas à se contraindre. La documentation libère.

43 Et d'autant plus que les gens se réinventent la nuit. C'est le cas de Christian Friedel par exemple, quand il fête son anniversaire dans la saison 3. La scène est bouleversante – le réalisateur Achim von Borries sait mettre en scène et filmer ces scènes chantées et intimes. La liberté de Christian Friedel fait que tout lui va. Je voulais au départ lui remettre la robe qu'il portait lors de la première saison pour danser au Holländer, mais la scène plus intime appelait autre chose. On a pris une robe chez Kiloshop et on l'a transformée. C'est un costume bricolé, librement. Elle participe à l'émotion de cette scène – à mon avis la meilleure de la saison 3.

44 C'est une véritable exploration pour moi. Dans mes expériences de costumes de nuit, j'ai surtout en mémoire *Clubbed to Death (Lola)*, un film de Yolande Zauberman, sorti en 1996, avec Élodie Bouchez, Roschdy Zem, Béatrice Dalle, Gérald Thomassin… C'est un beau film sur la nuit, tourné au Portugal. Le fil dépeint des personnages qui vivent la nuit, qui vont dans des sortes de *raves* jusqu'à l'épuisement. De mémoire, je crois qu'il n'y a pas de scènes de jour.

La facade du Moka Efti.



Scène tournée sur le *backlot* des studios Babelsberg.

© Joachim Gern / X-Filme.

Scène de fête nocturne dans le club



Ces scènes ont été tournées dans le théâtre Delphi de Berlin, un ancien cinéma des années 1920. Les costumes des principaux danseurs ont été réalisés dans les ateliers costumes à Berlin et chez Dada Studio à Bucharest.

© Joachim Gern / X-Filme.

45 La quatrième saison va être très axée sur la nuit justement. Il y a une scène de marathon de danse qui évoque *On achève bien les chevaux* de Sydney Pollack. Beaucoup de personnages se retrouvent dans ce marathon qui se déroule au Moka Efti. Les scènes de nuit sont centrales, dans les boites – au Moka Efti, au Holländer… –, les scènes de cinéma mais aussi les scènes de Kneipe, ces petits bars d'habitués, où les gars vont danser. Dans la saison 4, on suit plusieurs nuits en parallèle au cours du 31 décembre : il y a celles et ceux qui peuvent sortir, celles et ceux qui sont coincés, qui sont de permanence… Les Nyssen font une immense fête dans leur château, Charlotte va danser au Moka Efti, et il y a celles et ceux qui les rejoignent dans le courant

de la nuit… Cela a posé des problèmes de raccords costumes, notamment pour savoir si les personnages avaient le temps de se changer ou non dans le déroulé de leur soirée. Les smokings sont des laissez-passer, il fallait trouver comment les personnages trouvaient le moyen et le temps de les mettre. La scène de marathon de danse se passent sur trois jours et trois nuits et Charlotte ne cesse de changer de partenaires, c'est comme un défilé. La nuit, les personnages se réinventent et nous avec eux : on peut prendre toutes les libertés.

Betty Winter (Natalia Mateo) au cours du tournage du film *Démons de Passion*, saison 3, 2020.



© Joachim Gern / X-Filme

NOTES

1 Quartier populaire au centre de Berlin.

2 L'entreprise créée en 1897 à Blackburn dans le Lancashire par Sagar Mitchell et James Kenyon avait pour slogan : "*Local Films For Local People*". Les 800 pellicules retrouvées sont décrites et visibles grâce au British Film Institute.

3 Pour voir les photographies et croquis de Cecil Beaton, voir le site du Victoria & Albert Museum, section "*Collections*".

AUTEURS

Manuel Charpy

Manuel Charpy est chargé de recherche au CNRS. Agrégé d'arts appliqués et docteur en histoire, ses recherches portent sur le monde des objets et des images et leur rôle dans la construction des identités sociales en Europe, aux États-Unis et en Afrique de l'Ouest et centrale. Il travaille en particulier sur l'histoire de la culture matérielle de la bourgeoisie parisienne, sur l'histoire des usages du portrait, sur l'histoire de la publicité, sur l'histoire des techniques au quotidien, et sur l'histoire du vêtement et de la mode, et notamment du commerce et de la consommation de la fripe, de la confection industrielle et du vêtement en situation coloniale, en particulier en Afrique centrale. Il a créé en 2015 (avec Patrice Verdière) *Modes pratiques, revue d'histoire du vêtement et de la mode*. Il enseigne l'histoire dans les universités et les écoles d'arts appliqués et est directeur du laboratoire InVisu (CNRS/INHA).

Pierre-Yves Gayraud

Pierre-Yves Gayraud est né à Tulle en 1963. Après des études de Lettres Modernes et de Cinéma à Paris III et quelques stages comme assistant mise en scène il se découvre une passion pour les costumes et en véritable autodidacte commence sa carrière de créateur de costumes sur *Le Brasier* d'Éric Barbier. Il co-signe ensuite avec Gabriella Pescucci les costumes d'*Indochine* de Régis Wargnier qu'il retrouvera pour *Est Ouest* et et *Man to Man*. Puis, il travaillera pour Cédric Klapisch sur les films *Le péril jeune* et *Chacun cherche son chat*, avec Agnieska Hollad pour *Total Eclipse* et avec Nina Companeez pour *L'allée du roi*. Ce qui confirmera son goût pour l'éclectisme. *The Bourne Identity* de Doug Liman, *Two Brothers* de Jean-Jacques Annaud lui ouvrent les portes de l'international. Enfin, les films *Le Parfum* et *Cloud Atlas* de Tom Tykwer, *The Countess* ainsi que *Le Skylab* de Julie Delpy, *Albert Noss* de Rodrigo Garcia, *La belle et la bête* de Christophe Gans et *L'empereur de Paris* de Jean-François Richet font partie des quelques un soixante films qui jalonnent sa carrière. Désormais, il signe les costumes des quatre saisons de *Babylon Berlin* et rencontre Xavier Dolan pour *The death and Life de John F. Donovan* et *Mathias et Maxime.* ,

Le noir se fait la nuit

Veillée et industrie du vêtement de deuil dans la législation du travail, 1880-1910

Valérie Albac

PLAN

Nuits ouvrières
L'ouvrière de la couture, la nuit
Le deuil au cœur de la veillée
Mesure et demi-mesure du temps et du vêtement

TEXTE

s. t.



© Yevheniia Shevtsova, 2022, en collaboration avec Laura Ewart et Eugénie Richard.

1 *Dans la nuit, nous faisons votre deuil.* Telle pourrait être la devise d'une de ces maisons de noir portant l'enseigne À L'Immortelle, Au Sablier ou Aux Deux saules ; l'endeuillée se verrait ainsi promettre la livraison dans les délais les plus courts d'un vestiaire complet accordé à son état. Tel pourrait être aussi l'intitulé d'un tract d'ouvrières de la couture dénonçant les conditions dans lesquelles la confection dans l'urgence d'une garde-robe totalement renouvelée les astreint. Mais plus que la voix de ces « minuinettes » ou de ces marchands subsiste celle des législateurs.

2 Le port du deuil semble échapper au droit. Au fil du XIX[e] siècle surtout et jusqu'au mitan du siècle suivant, l'ensemble des comportements et pratiques vestimentaires suivant le décès d'un proche se place dans le cadre d'usages stricts, dont le protocole, pourtant si compassé, n'est pas figé par des textes officiels. Il est une convenance sociale, prescrivant la monstration d'un rituel mémoriel, familial mais non privé, programmé selon le degré de parenté avec le défunt. Ainsi le deuil de veuve, le plus long, est généralement fixé à une durée d'un an et six semaines, quand celui porté à la mort d'un cousin est de quinze jours. Il s'agit ici d'une moyenne, ces prescriptions variant d'une source à l'autre ; les textes normatifs sont nombreux. Manuels de savoir-vivre, articles de presse de mode, plaquettes publicitaires des négociants ou rappels usuels des almanachs administrent ainsi temporalités et succession des vestiaires, matières et couleurs des phases du deuil, ces injonctions vestimentaires s'accompagnant d'une exigence de retrait social, au moins pour les premiers temps du grand deuil, dans un paradoxal tandem de claustration et de monstration. Déroger à la règle n'est pas sans conséquences. C'est alors l'opinion publique plutôt que la justice qui désignera le contrevenant.

3 Mais si la vêture du deuil relève de la seule norme sociale, les conditions de sa fabrication se trouvent bien prises au cœur d'une législation qui s'élabore au tournant du siècle. Dans cette période d'organisation du travail et de débats renouvelés sur la place des femmes dans les ateliers, on délibère sur la nécessité de limiter les heures supplémentaires qui viennent irrégulièrement prolonger le jour, veillées auxquelles recourent fréquemment les très féminines industries de couture et de modes. « Ce n'est pas exactement le travail de nuit, c'est quelque chose de pire », assure un observateur qui

dénonce cette surtâche inattendue imposée à un personnel déjà fatigué [1]. Or comment répondre à la demande urgente d'un vestiaire complet et sur-mesure, sinon en pressant son exécution au-delà des heures du jour ? C'est ce que suggère la rhétorique publicitaire des magasins spécialisés ; « deuil en 12 h », assure la plupart. Ce marché particulier, si minoritaire qu'il puisse sembler, s'invite ainsi dans l'élaboration du cadre légal, en éprouvant son bien-fondé moral : peut-on s'opposer à ces veillées nécessitées par une commande à la fois impérieuse et imprévue ? En respectant l'étiquette pourtant, la cliente endeuillée porte préjudice à la santé et surtout aux mœurs de la population ouvrière. Cette nuit à l'atelier déroute les ordonnancements temporels bourgeois [2], qui veulent faire succéder au temps productif du jour un temps dévolu à la reconstitution des forces de travail, auquel s'ajoute, pour la main-d'œuvre féminine, un temps dédié aux vertueuses obligations domestiques. Ainsi l'horloge fait la loi, ordonnant temps du labeur nocturne et temps à accorder aux morts, soit deux systèmes de régulation des heures sombres, le premier s'organisant pour préserver l'économie du second.

Nuits ouvrières

4 Dans les dernières décennies du XIX^{e} siècle et jusqu'à la Grande Guerre, la protection légale des travailleurs se voit organisée avec une certaine vivacité, au regard du long processus qui a précédé [3].

5 Une première loi votée en 1841 avait fixé à huit ans l'âge minimal d'entrée dans les manufactures et ateliers de plus de 20 ouvriers, interdit le travail de nuit pour les moins de treize ans et réglementé la durée des journées : huit heures pour les moins de douze ans (avec obligation d'aller chaque jour un peu à l'école), douze heures pour les moins de seize ans. La législation était intervenue à nouveau dans le contexte des bouleversements politiques de 1848, portant la limitation de durée du travail à douze heures pour tous.

6 Un quart de siècle plus tard, la loi du 19 mai 1874 renforce l'encadrement de l'emploi des enfants et, pour la première fois, s'attache à celui des femmes : les travaux souterrains leur sont interdits, ainsi que le travail de nuit au-dessous de vingt et un ans dans les usines et manufactures. En 1879, le Parlement est saisi de plusieurs projets de révision. Une commission est nommée dont le rapport, rédigé par

Richard Waddington, est déposé en juin 1880. La proposition de loi qui s'ensuit subit de nombreux allers-retours entre la Chambre des députés et le Sénat [4]. La *Loi sur le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les établissements industriels* est finalement promulguée le 2 novembre 1892. Elle concerne tout travail « dans les usines, manufactures, mines, minières et carrières, chantiers, ateliers et leurs dépendances, de quelque nature que ce soit, publics ou privés, laïques ou religieux, même lorsque ces établissements ont un caractère d'enseignement professionnel ou de bienfaisance [5] ». Elle règle l'âge d'admission, la durée de la journée, les horaires et le repos hebdomadaire, l'encadrement des travaux souterrains, l'hygiène et la sécurité des travailleurs.

7 Les débats préparatoires mettent au jour la prévalence des considérations de moralité publique et de préservation de la famille, qui justifieraient une intervention étatique. Ce qui est surtout pointé du doigt, c'est le travail de nuit, qui éloigne la femme de ses devoirs domestiques, éreinte son corps et expose sa progéniture à la malnutrition ou au vagabondage. L'État, qui a déjà imprimé sa tutelle en protégeant l'enfant des abus de l'industrie et en rendant son instruction obligatoire (la loi du 28 mars 1882 l'impose jusqu'à l'âge de 13 ans), veut donc poursuivre son intervention en établissant la mère et l'épouse dans ses fonctions stabilisatrices au sein du foyer. On rapporte à la tribune du Sénat les propos d'une ouvrière : « Nous ne savons jamais à quelle heure la veillée finira. Mon mari m'attend le soir… au café. Parfois, il est venu me chercher… ne me voyant pas descendre, il était obligé de s'en aller. Il dépense au cabaret ce que j'ai gagné à la veillée ». On en conclut : « Sachez-le bien, l'alcoolisme est encouragé par le travail de nuit. […] Cette séparation continuelle de la femme et du mari, cette absence constante de la femme encourage ce vice chez l'ouvrier [6] ». La veillée astreint par ailleurs l'ouvrière à de longs itinéraires nocturnes, déplacements entre l'atelier et le domicile pendant ces « douze heures noires [7] » qui sont le nid des soupçons de mauvaises mœurs, de mauvaises rencontres. On cite encore à la tribune : « Il n'y a plus d'omnibus. Les sergents de ville nous refusent parfois leur protection en nous disant que des jeunes filles honnêtes ne circulent pas dans les rues à une pareille heure [8] ».

8 Pour l'imagination mythique, la nuit est chaos. Pour l'imaginaire social, elle est corruptrice. Toute présence humaine hors de l'espace

privé, clos, réglé et plongé dans l'honnête sommeil semble vouloir s'adonner à la transgression. La presse notamment, par ses faits divers, a nourri la peur en désignant les heures noires comme le moment d'émergence des bas-fonds [9]. Si les silhouettes du peuple – classe dangereuse – s'y aperçoivent, on imagine l'homme rôdeur, ivrogne, voleur, fraudeur, « parasite des réjouissances bourgeoises [10] » et du noctambulisme des viveurs, autres violateurs des normes horaires. La déambulation des femmes, plus rares sur la voie publique aux heures de la nuit, se voit elle entachée du soupçon de prostitution. Les heures de travail nocturne pourraient ainsi conduire la jeune ouvrière sur les chemins de la débauche : « l'occasion est bien tentante de prétexter à ses parents une veillée plus ou moins longue, pour excuser une rentrée tardive [11] ».

9 On pourra encore noter l'affinité dramatique qui s'exerce entre la nuit et la mort, dans un champ lexical richement exploité par la littérature. Privée de l'effervescence des activités productives, l'obscurité urbaine prend des allures macabres : « Chaque maison devient [...] le soir, une sorte de cercueil omnibus, un sépulcre à tiroir, où les morts se rangent d'eux-mêmes les uns au-dessus des autres », écrit Jules Lefèvre-Deumier ; « Le crépuscule du soir » de Baudelaire s'achève « sous le deuil profond de la nuit », tandis que Maupassant déambule « à travers les rues solitaires et noires, noires, noires comme la mort [12] ». La nuit apparaît donc prédestinée à la confection des vêtements du deuil. Mais la législation est sans métaphore poétique.

Chromos de maisons de deuil



Au Sablier, Paris ; *Au Camélia*, Paris ; *À l'église Saint-Roch*, Paris ; *G. Dumas*, Clermont-Ferrand ; *Au Rameau*, Paris

Collection Bibliothèque Forney-Ville de Paris / Collection privée

L'ouvrière de la couture, la nuit

10 La représentation dualiste de la femme, sublimée ou condamnée, vertueuse ou débauchée, trouve un champ d'édification particulièrement fécond dans le domaine des travaux d'aiguilles. La pratique relève de l'occupation domestique en noble lutte contre l'indolence ou de l'activité mercenaire pour répondre à des besoins vitaux, la position intermédiaire étant occupée par ces femmes de la petite bourgeoisie qui exécutent secrètement et à bon marché broderie ou dentelle pour rehausser un train de vie déclinant. Seule compétence acquise par toutes, dans les ouvroirs, les écoles religieuses et dès l'enseignement primaire, la couture reste « le dernier refuge de la femme sans appui et sans ressources[13] ». Ce savoir-faire, qu'on reconnaît souvent comme un art, vient à desservir l'ouvrière quand arrivent la nuit et le travail urgent : son tour de main oblige à la faire veiller, une autre ne pouvant poursuivre sans risque de malfaçons ce qu'elle a si personnellement commencé.

11 Le portrait de la cousette, grisette ou midinette se bâtit sur le topos de la créature phtisique et crève-la-faim dépérissant dans un environnement insalubre, Mimi Pinson ou de bohème pliée sur son ouvrage tout le jour et une partie de la nuit ; entraînée par sa nature évaporée, elle se prostitue pour survivre. Peinture misérabiliste, prétexte à une littérature grivoise, ou réalité, l'image nourrit les débats. La question est au centre de travaux, proches souvent de l'école leplaysienne, qui à l'entour de la loi de 1892 s'attachent à décrire le contexte professionnel, matériel et moral de l'ouvrière de la couture[14].

12 Le texte légal pourtant est en forme de compromis. Il excepte un large pan de l'industrie, excluant « les travaux effectués dans les établissements où ne sont employés que les membres de la famille sous l'autorité soit du père, soit de la mère, soit du tuteur », à moins qu'ils ne se fassent « à l'aide de chaudière à vapeur ou de moteur mécanique[15] ». Respectant à la fois l'autorité du chef de famille et le domicile privé, l'État décide que le travail en chambre, *sweating system* dont on reconnaît pourtant les méfaits – besogne sans limite d'ouvrières en bout de chaîne de sous-traitance, soumises aux impératifs de la commande pour une rémunération très faible –

ne sera contrôlé ni dans son temps ni dans son espace, à moins que celui-ci ne représente un danger mécanique. On privilégie l'idée rassurante de la jeune fille préservée des cohabitations immorales par le clos de l'atelier familial et de l'épouse tenant son foyer en même temps que l'aiguille. Cette absence d'encadrement légal poussera les fabricants à privilégier, par l'intermédiaire d'entrepreneuses, le recours à une main-d'œuvre extérieure et dispersée, système qui dispense de surcroît des frais d'installation et d'exploitation. Mais la loi surtout dédit l'interdiction du travail de nuit qu'elle proclame en introduisant aussitôt de nombreuses dérogations. L'article 4 indique ainsi qu'« il sera accordé, pour les femmes et les filles âgées de plus de dix-huit ans, à certaines industries déterminées par un règlement d'administration publique [...] la faculté de prolonger le travail jusqu'à onze heures du soir, à certaines périodes de l'année, pendant une durée totale qui ne dépassera pas soixante jours [16] ».

13 Est considéré nocturne tout travail après neuf heures du soir. « Quand on parle de travail de nuit, il faut distinguer entre ce qu'on appelle les veillées dans les ateliers et le travail industriel dans les usines, dans les manufactures », précise le rapporteur Waddington. Porteur de la loi (et de ses dérogations), ce député du groupe Union républicaine, membre de la Chambre de Commerce de Rouen, devenu en 1891 sénateur de la Seine-Inférieure, président de la Commission Supérieure du Travail, est lui-même issu d'une dynastie d'industriels exploitant d'importantes usines de filature et de tissage du coton [17]. Selon un recensement de la population active en France en 1896, 1 135 553 femmes sont employées dans l'industrie textile – soit plus de 87 % de l'ensemble des travailleurs du secteur – dont près de 700 000 sont occupées aux vêtements de femmes ou d'enfants [18]. C'est à Paris surtout que se pratique la veillée ; l'inspecteur de la circonscription de la Seine indique qu'environ 35 000 ouvrières sont concernées [19]. Mais comment supprimer le travail de nuit sans nuire à la prospérité de cette industrie qui, rappelle le rapporteur, voit ses commandes s'inscrire dans un rythme alterné de saisons de presse et de mortes-saisons [20] ?

14 Le règlement d'administration publique prévu par la loi est publié le 15 juillet 1893. Il fixe la période d'autorisation des dérogations à décembre et avril pour la confection femme et enfant, février et mars pour les chapeaux, mars et octobre pour la confection homme [21]. Cet

encadrement calendaire définissant à l'avance les temps de surproduction, contesté par des professionnels aux besoins protéiformes, est rapidement abandonné ; le décret du 26 juillet 1895 laisse ces soixante jours d'exceptions au choix du chef d'atelier, à condition d'envoyer un avis de veillée à l'inspecteur du travail.

15 Mais aux rythmes saisonniers de la mode s'oppose l'imprévisibilité constante des commandes du deuil.

Le deuil au cœur de la veillée

> La veuve ; de chez le carrossier ; de chez la lingère ; de chez la corsetière ; de chez le photographe ; de chez l'encadreur ; de chez la couturière ; de chez le tailleur pour livrées ; de chez le papetier ; de chez le cordonnier ; des pompes funèbres ; de la part de M. le curé ; de chez le fleuriste ; un grand peintre, membre de l'Institut (Personnage muet) ; une femme de chambre ; un valet de chambre.

> À l'Hôtel X..., Quartier du Parc Monceau. Deux heures de l'après-midi. [...] Monsieur est mort dans la nuit. Madame a convoqué dès le matin, par de nombreux télégrammes, tous les corps d'état ci-dessus mentionnés. Elle n'a pas encore son deuil ; elle porte une vieille robe de soirée de satin noir brodé de jais, et s'est organisé un corsage avec une écharpe de dentelle noire. [...]

> À la couturière, la veuve. – Seulement, je voudrais une des robes tout de suite, demain matin si c'est possible. [...]

> À la lingère, la veuve. – Je puis compter sur une douzaine ou deux de mouchoirs demain ?

> De chez la lingère. – Certainement, madame en aura toujours une douzaine demain matin. On va travailler toute la nuit [22].

Peu avant la Toussaint de 1890, le sardonique hebdomadaire *La Vie parisienne* brocarde, dans une courte fiction intitulée « Deuil moderne », le cérémonial marchand de l'immédiat après-décès en milieu mondain. Dès le lendemain du drame la veuve reçoit, entre soupirs et sanglots, tous les protagonistes nécessaires à des obsèques et deuil réussis. C'est que l'éprouvée doit se procurer tout un vestiaire

– pour elle, ses enfants, ses domestiques – et quantité d'accessoires et objets du quotidien aux marques de sa nouvelle condition. Il ne faudrait cependant pas donner la sensation d'avoir préparé son trousseau de deuil avant que la mort ait frappé : ce serait, « même dans le cas de maladie grave, désespérée, [...] presque de la barbarie », assure-t-on dans les colonnes du *Figaro*[23]. Il s'agit donc d'obtenir en un temps très court une nouvelle garde-robe.

16 Le décret du 15 juillet 1893 avait concédé une autorisation temporaire de travail de nuit à dix-huit industries. Différentes modifications avaient abouti à n'en plus lister que cinq : broderie et passementerie, couture pour femmes et enfants, chapeaux, confection en fourrures et enfin pliage et encartonnage des rubans. Mais en 1910 cette dérogation n'est plus accordée qu'à la confection de chapeaux et vêtements de grand deuil pour femmes et enfants[24]. Pour les industries de modes et couture de luxe et fantaisie, les heures supplémentaires sont permises jusqu'à neuf heures du soir. La nuit qui tombe est dévolue au noir. « Autant je considère [...] qu'une femme du monde n'a pas le droit de faire veiller une jeune fille pour lui confectionner une robe de bal qu'elle pouvait commander plus tôt, autant je considère qu'une femme qui perd inopinément son mari ou son fils, frappée par une douleur subite, a le droit de compter sur une heure supplémentaire pour faire confectionner le vêtement décent dont elle a besoin[25] ». C'est avec ces mots que le socialiste René Viviani, alors ministre du travail, justifie cette ultime exception. « Délicatesse de sentiment, certes, qui fait honneur à l'homme. Mais si des décrets doivent rendre de telles nuances, si le maintien ou la suppression du droit de travailler sont subordonnés à tels ou tels sentiments personnels, même louables, de tel ou tel ministre, en quel inextricable dédale de réglementations arbitraires le pays ne serait-il pas jeté ? », commente alors *Le Temps*[26]. Jacques Lauche, ouvrier mécanicien, militant syndicaliste nouvellement député de la Seine, attaque la mesure : « Dans un atelier où l'on a besoin de veiller, on garde les ouvrières jusqu'à onze heures, minuit, une heure, deux heures du matin, souvent même toute la nuit et, lorsque l'inspectrice du travail se présente, on lui dit que ces ouvrières travaillent pour un deuil. Le deuil, c'est l'échappatoire de toutes les infractions[27] ».

Carte postale Maison de deuil *À la Religieuse*, Paris.



Collection privée.

17 La fabrication du deuil n'est pas en marge de l'industrie de l'habillement, et peut relever du tout-venant de la confection, du grand magasin, du modeste atelier de la petite industrie comme du standing des grandes maisons. Au fil du XIX[e] siècle se développe cependant un marché spécialisé. Le nombre d'enseignes répertoriées à la rubrique *Deuil* de l'annuaire du commerce parisien Didot-Bottin progresse rapidement, pour se maintenir à l'aube du siècle suivant aux environs de quatre-vingt magasins [28]. « Deuil complet en 12 heures », annonce dans ses réclames le magasin À Saint Roch ; « Deuil complet tout fait & sur mesure en 10 heures », promet Au Sablier ; « Deuil immédiat », surenchérit À la Religieuse.

Couverture plaquette publicitaire Maison de deuil *J. Gillis*, Bordeaux.



Collection privée.

18 En 1890 un travail d'investigations est mené auprès d'ouvrières. « La commission a entendu environ 600 couturières du département de la Seine [...] et pas une, entendez-le bien, pas une seule n'a demandé le maintien du travail de la veillée », martèle Jean-Baptiste Dumay à la Chambre des députés [29]. Mais Waddington veut faire admettre que des exceptions s'imposent :

> Il est évident qu'il y a dans les commandes de deuil beaucoup d'imprévu : aussi un grand nombre d'ouvrières travaillant dans cette partie ont reconnu elles-mêmes la nécessité de certaines veillées. Nous limitons ces veillées à une période stricte de soixante jours, [...] et pour deux heures seulement par jour.

Dumay relève avec ironie la fragilité de l'argument :

> Est-ce que pendant le reste de l'année il ne mourra personne ? (*On rit.*) Si l'on meurt pendant ces soixante jours, on continuera à mourir le reste de l'année, je suppose, et ne portera-t-on plus le deuil ensuite [30] ?

La commission a questionné des déposantes :

> – Combien vous faut-il de temps pour faire un costume de « deuil » ?

> – Il nous faut cinq heures de travail (sans compter l'essayage), quand la robe est bâtie [31].

Des ouvrières du Bon Marché sont interrogées :

> – Le « deuil » du Bon Marché fait-il des veillées ?

> – Non. La maison reçoit des commandes de « deuils » à une heure très avancée et jamais nous n'avons veillé. [...]

> – Dans l'atelier de robes, il y a-t-il une section particulière pour le « deuil » ?

> – Non. Le travail est partagé entre toutes les ouvrières, quel qu'il soit. Il n'y a pas de section de « deuil ». Le deuil est compris dans le travail général [32].

> Les acteurs du commerce spécialisé font-ils entendre leur voix ? Dans les procès-verbaux, un seul groupe de 10 déposantes est identifié comme issu de la couture pour deuil :

> – Faites-vous des veillées ?

> – Rarement. Le patron est opposé aux veillées.

> – A quelle époque de l'année se font les veillées ?

> – Il n'y a pas d'époques déterminées. Quand un deuil se présente, nous veillons. Encore faut-il que la commande soit donnée à une heure tardive. Les « deuils renouvelés » ne nous obligent pas à veiller.

> – Combien faites-vous de veillées par mois ?

> – 4 à 5, en moyenne. [...]

> – Désirez-vous l'interdiction du travail de nuit ?

> – Non. Nous ne veillons qu'à l'extrême nécessité. Il y a des jours où nous sommes forcées de veiller. Il y a des cas urgents où l'on ne peut pas éviter la veillée. D'ailleurs, nous ne veillons pas 60 jours dans une année.

> – Combien vous faut-il de temps pour faire un deuil ?

> – 48 heures au plus, 24 heures au moins ; la moyenne est de 36 heures.

> – Jamais vous ne passez la nuit pour achever « un deuil » ?

> – Jamais [33].

Rompus à l'exercice de la commande urgente, les patrons engagés dans la fabrication du deuil n'ont-ils pas développé des stratégies de production ?

Mesure et demi-mesure du temps et du vêtement

19 Le développement des affaires et des circulations requiert maîtrise temporelle et ponctualité. Les cadences de l'ère industrielle doivent être régulières et synchronisées, la productivité imposant une discipline fondée sur des horaires communs. L'intention législative est de plier les comportements à cette temporalité spécifique ; l'horloge – l'heure légale, celle du méridien de Paris, instituée sur le territoire national par une loi en 1891 – ordonne l'arrêt du labeur diurne et l'entrée dans un temps dévolu à la sphère domestique.

20 Le rituel vestimentaire du deuil est soumis à ses propres partitions temporelles. La soudaineté de la mort exige réactivité plutôt que régularité dans sa prise en charge matérielle. Le temps de la couturière n'est alors plus celui de l'horloge : il est, pour reprendre la notion développée par l'historien E. P. Thompson, orienté par la tâche [34]. C'est au prix de cette mise en œuvre rapide que le long et complexe protocole du deuil peut s'engager. Celui-ci est divisé en *grand*, *petit* et *demi-deuil* dans un programme dégressif appliqué soit

en phases successives, soit partiellement pour un parent éloigné. Chacune de ces étapes possède son propre vestiaire, faisant se succéder couleurs (le noir, le blanc, puis le gris et le violet) et matières (la laine et le crêpe puis la soie). Les formes, elles, sont déterminées par la mode : s'extraire des trépidations mondaines en s'imposant provisoirement une nuit sociale ne signifie pas se dégager des exigences du goût du jour. « Il paraît que, même dans la douleur, la coquetterie féminine ne perd pas ses droits… », note Richard Waddington [35].

21 Sans se dessaisir de l'exigence de mode, ce vestiaire spécial pourrait-il tolérer une façon moins minutieuse ? C'est ce qu'indique le rapport pour l'Office du travail rédigé en 1896 par Pierre du Maroussem, d'après des enquêtes monographiques ; la réalisation des robes y est décrite comme sommaire dans les maisons de deuil où l'« on escompte l'inattention de la période particulière de ces livraisons [36] ». La modeste couturière établie à son compte procéderait identiquement : les « robes de deuil à terminer en 36 h, malgré les prescriptions légales […] exigent une façon moins soignée [37] ».

22 Certains directeurs de maisons de deuil ne se voient néanmoins pas autrement qu'en créateurs. Ils font diffuser leurs modèles par la presse de mode. Ils sont membres de la Chambre syndicale de la couture : en 1890 y apparaissent les noms de Chapu (maison Au Camélia, 2 rue de Rivoli), Clavier (magasin À l'Église St-Roch, 197 rue St-Honoré) ou Aine [38]. Depuis le début des années 1880, ce dernier est associé à Montaillé dans la direction de deux boutiques, l'une place Vendôme, fondée en 1863 par Adolphe Aine et reprise par son fils Eugène, l'autre au 27-29 faubourg St-Honoré, connue sous le nom de Grande maison de noir Montaillé. « La grande spécialité de la maison Montaillé [est] de faire rapidement, et pour ainsi dire du soir au matin, les toilettes de deuil les plus compliquées ». C'est ce qu'indique *Le Figaro* dans une publicité rédactionnelle de 1890, alors que commence dans le quotidien une active campagne de réclame pour la maison. Les toilettes sont « exécutées comme à la baguette – baguette de fée, car elles sont aussi soignées, vous le pensez bien, et aussi réussies que si on y avait consacré huit jours [39] ». Au début de février 1891, le journal évoque le récent discours donné à la Chambre par le comte Albert de Mun. Le député de l'Union des Droites, figure du ralliement de certains monarchistes

catholiques à la République, réclame « une loi qui protège la sève de la nation, qui garde pour demain les générations dont la patrie a besoin ». Il rapporte les propos d'un ouvrier : le travail de nuit, « c'est un mangeur d'enfants [40] ». La formule frappe. Mais la rédactrice du *Figaro* ne s'en alarme pas ; elle s'en tient au point de vue des grands faiseurs et questionne :

> Comment fera-t-on pour servir une clientèle ayant des besoins urgents ? J'ai eu, à ce sujet, avec les représentants des deux plus grandes maisons de deuil de Paris, MM. Montaillé, faubourg Saint-Honoré, et Aine, place Vendôme, un long entretien.

> Voici ce que m'ont dit ces messieurs : « Il nous est impossible de ne pas veiller, et souvent de faire passer les nuits ; nous sommes, cette année comme l'année dernière, absolument débordés.

> En prévision de l'application de la nouvelle loi, nous avons dissous nos ateliers pour en créer de nombreux, dits *de famille*, et nous croyons que M. de Mun nous en saura gré ; mais nous ne lui promettons pas que nos ouvrières ne soient obligées de veiller et même de passer des nuits entières. Il ne pourra d'ailleurs y voir aucun inconvénient, car il n'a pas la prétention d'empêcher la mère de famille de travailler chez elle suivant sa force et aussi suivant ses besoins [41] ».

Eugène Aine est pourtant proche des catholiques sociaux, et secrétaire du Syndicat de l'Aiguille. L'association fondée en 1892 par le jésuite Du Lac [42], qui réunit patronnes, employées et ouvrières en couture, relève davantage de la société de secours mutuels que du syndicat. Son but est de « ramener l'esprit chrétien dans le monde du travail [43] ». Le comte Albert de Mun y préside, à l'occasion, l'assemblée générale.

23 En 1897, la maison de la place Vendôme, rénovée et agrandie pour mieux accueillir les élégantes, transfère les articles de deuil au magasin du Faubourg Saint-Honoré qui conserve sa spécialité. La même année Eugène Aine présente devant la Société d'économie sociale une étude consacrée à la situation des femmes travaillant dans *l'habillement à Paris. Il revient alors sur la législation* :

> En 1891, c'est le comte Albert de Mun, qui, au cours de la discussion de la loi sur le travail des femmes dans l'industrie, fait la description des grands ateliers de couture, expose les abus auxquels donne lieu le travail de nuit, et, par sa grande éloquence, contribue au vote de cette loi, dont l'application a bien pu rencontrer quelques obstacles, mais qui, du moins pour l'industrie de la couture, a eu cet effet bienfaisant de tuer ce qu'on appelait la veillée [44].

A-t-il changé d'avis, convaincu par quelques années d'application de la loi ? Il reconnaît :

> La loi, en fait, a tué la veillée qui était d'usage général et presque de mode. L'interdiction a paru d'abord très contrariante et trop rigoureuse. On se soumet, sous la pression de l'opinion, par crainte aussi des dénonciations anonymes. Mais par contre les salaires ont un peu baissé, les patrons ayant dû augmenter le nombre des ouvrières [45].

Extrait du catalogue commercial *Au Bon marché, Nouveautés maison Aristide Boucicaut*, « Articles et vêtements pour deuil ».



Collection privée.

24 Si le poids qui pèse sur l'ouvrière est exercé par le patron – ou par la vendeuse –, l'application de la législation ne s'envisage pas sans la contribution des consommatrices. « Nous sommes les victimes des caprices des femmes du monde », insistent les ouvrières devant la commission [46]. Un inspecteur appuie : « Je crois que la réforme si désirable que l'on a voulu introduire par la loi ne pourra se réaliser entièrement que lorsqu'elle aura obtenu le concours et la collaboration du public [47] ». C'est à cette mission de re-moralisation de la relation entre professionnel et client que s'attache la Ligue sociale d'acheteurs. Fondée à Paris en 1902 par Henriette Jean Brunhes, elle a pour but de développer la responsabilité des acheteurs vis-à-vis des conditions faites aux travailleurs et de susciter de la part des fournisseurs l'amélioration des conditions de travail. Il s'agit également de positionner la bourgeoisie ancienne face aux nouveaux modes de consommation de biens bon marché, et d'affirmer sa maîtrise des valeurs morales et pratiques dans l'organisation domestique [48]. L'exigence de la ligue dépasse celle de la législation, qu'elle entend faire respecter sans ses dérogations. « Notre campagne contre la veillée. Résultat : un nouveau décret », titre le *Bulletin des LSA* au premier trimestre de 1910. La presse fait également état de cette influence des ligues d'acheteurs et associations féministes sur le décret du 17 février 1910 [49].

25 Le décret modifie-t-il profondément les conditions de travail des ouvrières de l'aiguille ? La presse titre : « Suppression des veillées » ; on relègue l'exception qu'il autorise au rang de détail insignifiant, réduisant la possibilité des veillées à « des cas extrêmement rares, si rares que l'usage en disparaîtra en fait complètement [50] ». Le rapport annuel de l'inspection indique que 532 436 veillées ont été autorisées en 1910 – après 6 mois d'application du décret et d'importantes inondations qui ont pu modifier le contexte industriel –, contre 924 312 l'année précédente. En 1911, le nombre de dérogations tombe à 44 407, celui des établissements en ayant usé passant de 2 239 à 325. Mais les infractions sont nombreuses, et les veillées à domicile, dans les ateliers de famille non soumis à la loi, ne peuvent être chiffrées. Pour nombre d'ouvrières les journées commencent plus tôt en période de presse, et les temps de repos sont réduits. Les heures supplémentaires de nuit sont légalement remplacées par des heures supplémentaires de jour, dont les dérogations subissent une augmentation de

86 % dans les industries de couture, 65 % dans la confection de chapeaux[51]. Les rapports des années suivantes confirmeront la baisse des veillées : 219 établissements en usent en 1912, 185 en 1913. « Le développement récent de la confection permet de livrer rapidement les vêtements et les chapeaux de deuil », explique-t-on[52]. « Nous aurons encore, et plus que jamais, les gentilles et gaies « midinettes », mais des « minuinettes », nenni ! » s'amuse la presse[53]. *Le Figaro* interroge Aine-Montaillé :

> – Il y a une plaisanterie qui transformait les *midinettes* en *minuitnettes*...

> – Plaisanterie gratuite et stupide. Je déteste les deux mots. Les ouvrières, ou du moins le gros bataillon des ouvrières, sont de bonnes et sérieuses travailleuses. Elles sont jeunes, elles sont gaies ; qui peut le leur reprocher ? Si quelques-unes sont égarées, il serait injuste d'en faire une généralité[54].

Modèle Maison Poilane « À la Couronne d'immortelles », 1908.



Chronique d'automne

SACHANT combien il est difficile de mettre d'accord les exigences de la mode et l'observation d'un deuil plus ou moins rigoureux, nous conseillons toujours à nos lectrices, le cas échéant, de s'en remettre à la compétence d'une maison spéciale. En s'adressant à la *Couronne d'Immortelles*, 21, *boulevard Bonne-Nouvelle, Paris* (*Maison*

Paletot drap, haut biais de crêpe sur 0 m. 15 sur mesure : 69 fr.
Chapeau de crêpe : 18 francs.
Modèle de la Maison Poilane, « A la Couronne d'Immortelles », boul. Bonne-Nouvelle, 21, Paris.

Poilane), on aura la satisfaction de pouvoir se conformer à tout ce que réclament les convenances et l'étiquette, tout en tenant compte des revendications de la coquetterie. La *Couronne d'Immortelles* peut fournir, en même temps que tous les articles et accessoires concernant le deuil, des robes faites sur mesure avec haute garniture de crêpe, depuis 80 francs ; des chapeaux avec voile depuis 25 francs. Les tissus employés sont toujours d'excellente qualité, si bien que beaucoup de personnes qui, sans être en deuil, portent habituellement du noir, viennent choisir leurs étoffes à la *Couronne d'immortelles*. Nombreuses aussi sont celles qui se laissent séduire par l'élégance de ses costumes, de ses manteaux, et qui vont également y chercher leurs fourrures, sachant qu'elles en auront toute satisfaction.

La Mode illustrée, n° 41, 11 octobre 1908, Paris, p. 457 / Collection Modes pratiques.

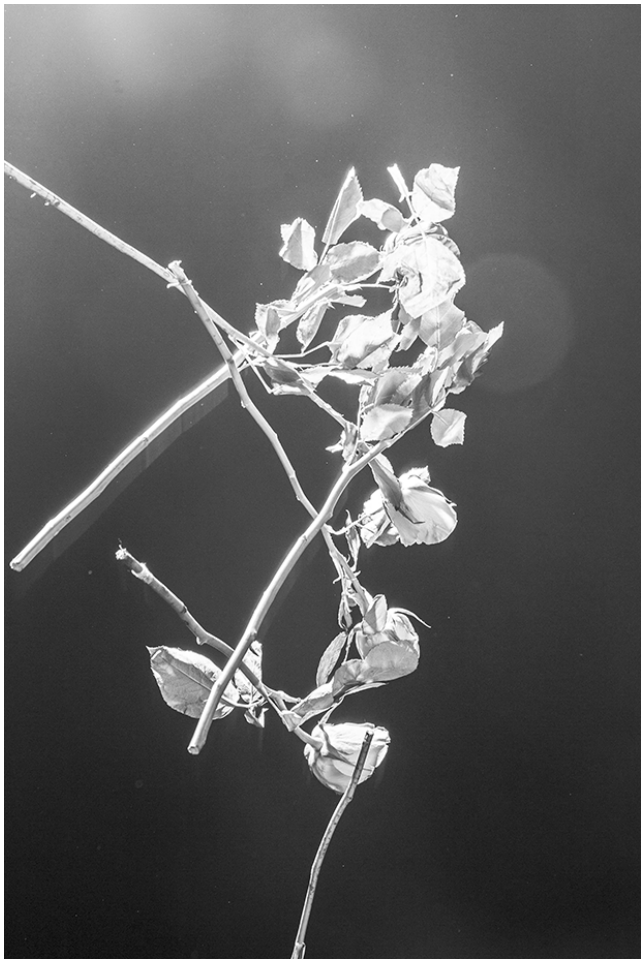
Carton de mercerie avec galons, boutons et modèles de chapeaux de deuil, années 1880.



Collection Modes pratiques.

Lourd poids de la morale encore qui, pour la législation en tout cas, n'aura bientôt plus à intervenir dans la fabrication du deuil ; l'urgence à fournir ce vestiaire s'érode avec la progression de la confection et l'assouplissement de la stricte arithmétique du rite mémoriel. Dans les décennies suivantes le deuil vestimentaire peu à peu se délite. Le grand voile noir ne deviendra plus que la métaphore poétique de la nuit.

s.t.



© Yevheniia Shevtsova, 2022, en collaboration avec Laura Ewart et Eugénie Richard.

NOTES

1 Joseph Vallier, *Le Travail des femmes dans l'industrie française : thèse pour le doctorat*, Grenoble, Imprimerie Allier Frères, 1899, p. 54.

2 Alain Corbin, « L'arithmétique des jours au XIX^e^ siècle » [1985], *Le Temps, le désir et l'horreur : essais sur le XIX^e^ siècle*, rééd., Paris, Flammarion, 2014, p. 9-22.

3 Jacques Le Goff, *Du silence à la parole : une histoire du droit du travail des années 1830 à nos jours* [nouv. éd. remaniée], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

4 Michelle Zancarini-Fournel, « Archéologie de la loi de 1892 en France », *Différence des sexes et protection sociale (XIX^e^-XX^e^ siècle)*, dir. L. Auslander et

M. Zancarini-Fournel, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1995, p. 75-92.

5 *Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, 2 et 3 novembre 1892, *Loi sur le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les établissements industriels*, art. 1er, p. 5313.

6 *J.O., Débats parlementaires. Sénat*, séance du 10 juillet 1891, « Suite de la 1re délibération sur le projet de loi concernant le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les établissement industriels », p. 602, 606.

7 Simone Delattre, *Les Douze heures noires : la nuit à Paris au XIXe siècle* [2000], Paris, Albin Michel, 2003.

8 *J.O., Sénat*, séance du 10 juillet 1891, p. 603.

9 Simone Delattre, *op. cit.*, chap. 6 « Bas-fonds », p. 655-820 ; Dominique Kalifa, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, 2013 ; Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang : récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995.

10 Simone Delattre, *op. cit.*, p. 182.

11 Joseph Vallier, *op. cit.*, p. 57-58.

12 Jules Lefèvre-Deumier, *Promenade nocturne dans les rues d'une grande ville*, 1842, cité par Simone Delattre, *op. cit.*, p. 85-86 ; Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, 1862 ; Guy de Maupassant, « La nuit (cauchemar) », texte publié dans *Gil Blas* en 1887, puis dans la 2e édition du recueil *Clair de lune*, en 1888.

13 Paul Leroy-Beaulieu, *Le Travail des femmes au XIXe siècle*, Paris, Charpentier et Cie, 1873, p. 111.

14 Voir notamment Joseph Barberet, *Le Travail en France : monographies professionnelles*, tome V, Paris, Berger-Levrault, 1889 ; Charles Benoist, *Les Ouvrières de l'aiguille à Paris : notes pour l'étude de la question sociale*, Paris, Léon Chailley, 1895 ; Gaston Worth, *La Couture et la confection des vêtements de femme*, Paris, Chaix, 1895 ; Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, Office du Travail, Pierre du Maroussem, *La Petite industrie (salaires et durée du travail)*, T. II, *Le Vêtement à Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1896 ; Léon de Seilhac, « L'industrie de la couture et de la confection à Paris », *Musée social*, série A, Circulaire n° 14, 30 juin 1897, p. 261-292.

15 Loi du 2 novembre 1892, article 1er.

16 L'article 3 limite la journée de travail des ouvrières de plus de 18 ans à 11 heures, coupées par un ou plusieurs repos d'une heure au moins au total. Une heure supplémentaire est permise dans le cadre du travail de nuit.

17 Geneviève Dufresne-Seurre, *Les Waddington : une dynastie de cotonniers en Eure-et-Loir* (1792-1961), Chartres, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 2011.

18 *Résultats statistiques du recensement des industries et professions [dénombrement général de la population du 29 mars 1896*], tome IV, Paris, Imprimerie nationale, 1901, p. XVIII, p. XXXIX.

19 J.O., *Sénat*, séance du 10 juillet 1891, p. 602.

20 J.O., *Chambre des députés*, séance du 16 juin 1888, p. 1786-1787.

21 J.O., *Lois et décrets*, 26 juillet 1893, p. 3887. Les règlements d'administration sont rendus après enquête du Comité consultatif des arts et manufactures, sur avis de la Commission supérieure du travail et du Conseil d'état.

22 *La Vie parisienne*, 18 octobre 1890, « Deuil moderne », p. 575-578.

23 *Le Figaro*, rubrique *Choses du jour – La Mode* signée Claire de Chancenay, 29 août 1890, p. 3.

24 J.O., *Lois et décrets*, 19 février 1910, décret du 17 février 1910, p. 1438.

25 J.O., *Chambre des députés*, séance du 16 juin 1910, p. 2161.

26 *Le Temps*, « Désordre et arbitraire », 24 juin 1910.

27 J.O., *Chambre des députés*, séance du 13 juin 1910, p. 2124.

28 La rubrique y apparaît dans les années 1830. Elle réunit enseignes spécialisées et magasins de nouveautés proposant un rayon Deuil.

29 J.O., *Chambre des députés*, séance du 7 juillet 1890, p. 1349. Jean-Baptiste Dumay, élu en 1882 du quartier de Belleville, est un ancien militant du Creusot.

30 *Id.*, p. 1352-1353.

31 *Chambre des Députés*, n° 649, Session de 1890, *Annexes au rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner le projet de loi adopté par le Sénat, sur le travail des enfants, des filles mineures et des femmes dans les établissements industriels, par M. Richard Waddington. Enquête sur le travail des femmes et notamment le travail de nuit, procès-verbaux de la commission, dépositions des témoins*. Déposition n° 46, 18e arrondissement de Paris, p. 56-57.

32 *Id.*, déposition n° 36, 14 mars 1890, 5e arrondissement, ouvrières du Bon Marché, p. 45-47.

33 *Id.*, déposition n° 24, 7 mars 1890, 2e arrondissement, couture (deuil), p. 33.

34 Pour conceptualiser les différences de régime temporel suscitées par les situations de travail, E. P. Thompson confronte la notion de mesure du temps « orientée par la tâche » (*task-oriented*) suivant un rythme naturel imposé par les saisons, les marées ou dirigé par une nécessité objective tel que le cycle des différents stades de production d'une industrie, à celle évaluée en unités de temps (*timed labour*) qui calcule davantage le temps de main-d'œuvre et sa valeur monétaire, le temps n'étant alors plus passé mais dépensé. Edward P. Thompson, *Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism* [1967], trad. *Temps, discipline du travail et capitalisme*, Paris, La Fabrique, 2004.

35 *J.O.*, *Sénat*, séance du 10 juillet 1891, p. 596.

36 *La Petite industrie (salaires et durée du travail) ...*, *op. cit.*, p. 689.

37 *Id.*, monographie n° 9, quartier Saint-Médard, p. 416-417.

38 AN C//5517/A, Liste des membres de la Chambre syndicale de la confection et de la couture pour dames et enfants, 19 avril 1890.

39 *Le Figaro*, rubrique « Choses du jour – La Mode », 28 novembre 1890, p. 3.

40 *J.O.*, *Chambre des députés*, séance du 2 février 1891, p. 189.

41 *Le Figaro*, rubrique *Choses du jour – La Mode*, 6 février 1891.

42 Stanislas Du Lac, « Le fil et l'aiguille », *L'Action populaire*, n° 4, 1910.

43 *Bulletin de l'Aiguille : association professionnelle mixte de patronnes, employées et ouvrières en habillement*, n° 17, novembre 1894.

44 M. Aine, » *Les patronnes, employées et ouvrières de l'habillement à Paris. Leur situation morale et matérielle* », Réunion annuelle, 6e réunion de travail (24 mai 1897), La Réforme sociale, bulletin de la Société d'économie sociale, Paris, 1898, p. 61-79, p. 62.

45 *Id.*, p. 76.

46 *J.O.*, *Sénat*, séance du 10 juillet 1891, p. 602.

47 *Rapport sur l'application pendant l'année 1894 des lois réglementant le travail*, « Rapport de M. Laporte », p. 14-15.

48 Marie-Emmanuelle Chessel, *Consommateurs engagés à la Belle Époque : La Ligue sociale d'acheteurs*, Paris, Presses de Sciences Po, 2012.

49 *Le Journal*, 18 février 1910 ; *Le Temps*, 21 février 1910 ; *Le Petit provençal*, 7 mars 1910.

50 *Le Petit Marseillais*, rubrique *Petits télégrammes*, 13 février 1910. L'heure limite de onze heures pour la veillée sera reportée à dix heures à la fin de l'année suivante, en exécution de la Convention internationale de Berne. « Cette modification est peu importante en France », dit alors le ministre du travail Léon Bourgeois. *Bulletin de l'inspection du travail et de l'hygiène industrielle*, 1912, n° 1 et 2, circulaire du 20 février 1912, p. 22.

51 *Rapport sur l'application pendant l'année 1911 des lois réglementant le travail*, « Rapport par la Commission supérieure du travail », p. XXXI, XXVII, XL. Dans les statistiques, les chiffres sont obtenus en multipliant pour chaque avis le nombre de jours par le nombre d'ouvrières auxquelles les dérogations s'appliquent.

52 *Id.*, p. XXXIX.

53 *Le Progrès : journal de l'arrondissement d'Orléansville* (Alger), « Pour les ouvrières », 31 mars 1910.

54 *Le Figaro*, « Le travail féminin et le nouveau décret », 23 février 1910.

AUTEUR

Valérie Albac

Doctorante, Centre Lucien Febvre (UR 2273), Université Bourgogne – Franche-Comté, après un Master en histoire à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne sous la direction de Dominique Kalifa, Valérie Albac poursuit une recherche sur le port du deuil en France entre 1870 et 1950 (représentations, pratiques, production, circulations) dans le cadre d'une thèse à l'Université Bourgogne - Franche-Comté, sous la direction de Jean-Paul Barrière. Elle a publié « "Plafond gris-bleu clair ; six mois de deuil" : le deuil, une étiquette sans affect ? », *Sensibilités. Histoire, critique & sciences sociales*, n° 8, et « Et nos morts ? », janvier 2021.

Bleu de nuit

De la rigueur des uniformes à l'élégance discrète

Annie Mollard-Desfour

PLAN

Du noir au bleu
Entre noir et blanc, du bleu-lune au bleu-nuit, du bleu pastel au bleu-marine
Le bleu du ciel et le bleu de la nuit
Le bleu nuit, le nouveau noir ?

TEXTE

Affiche publicitaire, vers 1850



« Au Petit Manteau bleu. 1000 jolies pelisses drap d'Elbeuf à 21 fr. », 95 boulevard Beaumarchais (Paris), imprimerie Jean-Alexis Rouchon.

> « Quel mortel, quel être doué de la faculté de sentir, ne préfère pas au jour fatigant la douce lumière de la nuit avec ses couleurs, ses rayons, ses vagues flottantes qui se répandent partout. Oh ! Comme alors l'âme, avec ce qu'elle a de plus intime, respire cette lumière du monde gigantesque des astres. »

Novalis, « Hymnes à la nuit », *Nouvelle Revue germanique*, n° 14, 1833, p. 232.

1 Dans la mythologie grecque, la nuit arrive par la déesse Nyse, mère ténébreuse qui tend un voile noir sur la Terre, le jour par sa fille Héméra qui retire le voile au petit matin. Mère et fille façonnent l'alternance de la nuit et du jour. Succession incertaine de couleurs : pâleurs de l'aube[1], lueurs roses, rougeoiements et éclats d'or de l'aurore[2] ; *bleu ciel*, *azuréen* et lumineux du ciel diurne[3], mais lueurs indécises « entre chien et loup » : blancheurs bleutées, *bleu crépuscule*, *bleu soir*… Enfin, matière obscure de la *nuit noire*, *nuit d'encre*, qualifiée également de *bleu-nuit*[4]. Noire la nuit ?

Du noir au bleu

> « La Nuit vient, noir pirate aux cieux d'or débarquant »

Arthur Rimbaud, « Les premières communions », *Poésies*, 1871.

2 *Noir nocturne*, *nuit*. Mais aussi bleue, *bleu de nuit*, *bleu-nuit*, bleu foncé proche du noir. Affaire physiologique : chez l'humain, la vision des couleurs est fonction de la luminosité : avec une forte luminosité, l'œil humain perçoit le mieux les couleurs rouges mais lorsque la lumière diminue, ce sont les couleurs plus bleutées qu'il perçoit le mieux. Si nous voyons la nuit bleue, c'est donc parce que, dans une faible lumière, en vision nocturne, notre cerveau ne reçoit que les signaux provenant du bleu[5]. Aussi, la nuit nous paraît bleue, ce qu'attestent nombre de textes, d'images, de tableaux dont *La nuit étoilée* (1888) de Vincent Van Gogh. L'historien Michel Pastoureau, dans le *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et Société* (1992)[6] note : « Dans l'imaginaire et dans les codes iconographiques, la nuit est bleue […]. Dans l'image, en effet, la nuit est

bien plus souvent bleue que noire. C'était déjà le cas dans l'enluminure et dans la peinture du Moyen Âge, et c'est encore largement le cas dans l'affiche publicitaire, dans le livre pour enfants [...] et dans la bande dessinée. Un bleu foncé certes, un *bleu nuit* même, mais un bleu nettement distinct du noir. Au reste, ce lien entre la nuit et la couleur bleue est fort bien souligné par cette expression *bleu nuit*, qui existe dans d'autres langues (*nacht-blau*, *night blue*). »

3 « Le bleu, écrit Paul Claudel, est l'obscurité devenue visible. En effet nous ne voyons pas le noir, nous en sommes simplement exclus, nous ne le comprenons que par ses contours. Tandis qu'avec le bleu la matière de la nuit est pénétrée. [...] Le bleu convient à tout ce qui enveloppe et baigne. Ce rapport du noir avec la lumière est comme une âme respirante. Il est le vêtement de la *Purissima.* »[7]

La Vierge de douleur (détail), 1655/1660, École Philippe de de Champaigne.



Paris, Musée du Louvre.

4 Bleu obscurité devenue visible ? Ou, comme le suggère Jean-Michel Maulpoix dans « La planète bleue », « la couleur de la transparence qui devient visible » ? Autrement dit, « de la transparence qui s'empile sur de la transparence[8] ».

Entre noir et blanc, du bleu-lune au bleu-nuit, du bleu pastel au bleu-marine

5 L'analyse du lexique contemporain des couleurs permet de saisir la large gamme chromatique du champ du bleu, de la lumière à l'ombre, du pâle au foncé, entre clartés et obscurités, brillance ou opacité [9]. Et l'extrême variété des mots pour le dire. Jean-Louis Benoziglio écrit : « Il se mit à lui expliquer que bleu, bleu, c'était vite dit, mais quel bleu d'abord ? Car, madame l'ignorait peut-être, on recensait le bleu clair, le bleu ciel, le bleu horizon, le bleu lavande, le bleu Nattier, le bleu pervenche, le bleu roi, le bleu marine, le gros bleu, le bleu ardoise, le bleu pétrole, le bleu turquoise, le bleu canard, [...] le bleu pastel, le bleu nuit, le bleu de cobalt, le bleu d'outremer, [...] le... - Le bleu de Prusse, dit-elle. » [10]

6 Comment dire le bleu ? *Bleu*, terme fondamental, générique, hyperonyme, englobe toutes les nuances de bleu, du foncé proche du noir au clair proche du blanc, glisse parfois vers les nuances limitrophes, en particulier le violet... [11] Outre ce terme générique, le bleu du XX^e^ et XXI^e^ siècle s'exprime également par une multitude de dénominations de couleur référentielles, hyponymes désignant ses nuances, dont le principal est le ciel, ciel diurne, ciel pur, sans nuage [12] (*bleu azur*, *azuré*, *azuréen*, *azurin*, *céleste*, *cérulé*, *céruléen*, *ciel*, *horizon*, *infini*... *Île-de-France*, *Provence*... et du ciel nocturne : *bleu nuit*, *bleu de minuit*...). Le deuxième référent majoritaire du bleu est l'eau [13] (*bleu aqua*, *eau (de mer)*, *fjord*, *glacier*, *lagon*, *marin*, *méditerranée*, *mer*, *mer Égée*, *mers du sud*, *océan*, *piscine*, *ultramarin*...). À ces deux référents principaux s'ajoutent quelques références aux pierres précieuses (*bleu aigue-marine*, *saphir*, *turquoise*) ; aux fleurs (*bleu bleuet*, *hyacinthe*, *lin*, *myosotis*, *pervenche*, *volubilis*...) ; à des produits fabriqués (*bleu charrette*, *bleu Gauloises*, *Gitanes*, *layette*...) ; à des matières colorantes (*bleu cobalt*, *indigo*, *lapis-lazuli*), *outremer*, *pastel*) ; à des lieux de provenance des matières colorantes ou des œuvres artistiques (*bleu de Chartres*, *Chine*, *Delft*, *Inde*, *Nevers*, *Prusse*, *Rouen*, *Sèvres*... ; *bleu égyptien*, *persan*, *prussien*, *turquin*) ; à des fonctions (*bleu roi*, *gendarme*,

hussard, *marine*) ; à des peintres aux bleus caractéristiques (*bleu Patinir*, *Vermeer*, *Chardin*, *Nattier*, *Picasso*, *Chagall*, *Matisse*, *Klein/IKB*, *Monory…*) ; à des personnages (*bleu Vierge*, *Thatcher*, *Wallis…*) ; ou encore à des référents « abstraits », des idées associées au bleu de manière figurée (*bleu rêve*, *vacances*, *poème*)…

7 Ces variations de nuances et de termes pour nommer les divers bleus, pour tenter d'exprimer l'indicible au moyen de dénominations de couleur référentielles, anciennes ou contemporaines, reflètent une époque, ses centres d'intérêt, ses goûts. Infinies variations donc. Davantage multiple qu'indéfinissable. « Indéfiniment le bleu s'évade » écrit Jean-Michel Maulpoix [14].

Le bleu du ciel et le bleu de la nuit

8 Le bleu, c'est l'espace infini, l'immensité, le ciel, l'azur, l'horizon… « Rien que du bleu, un infini bleu… » écrit Gaston Bachelard [15]. C'est le ciel diurne, d'azur, du beau temps ; et le ciel de nuit, plus profond, plus sombre. En référence au ciel et aux hauteurs azurées, le bleu est le domaine de l'immatériel, de l'imaginaire, du rêve, de l'absolu et de l'idéal. On peut ainsi écrire : « Immatériel en lui-même, le bleu dématérialise tout ce qui se prend en lui. Il est le chemin de l'infini, où le réel se transforme en imaginaire. » [16] Nous baignons dans le bleu : « N'est-il pas la teinte même que prend l'air que nous respirons ? » s'interroge Jean-Michel Maulpoix [17].

9 C'est le *pays bleu*, pays merveilleux, pays des songes, le *bleu rêve* ou *bleu rêveur*. *Entrer / Nager / Voyager dans le bleu*, c'est vivre dans le rêve, dans l'irréel : « Entrer dans le bleu, c'est un peu, comme Alice au pays des merveilles, passer de l'autre côté du miroir. Clair, le bleu est le chemin de la rêverie, et quand il s'assombrit, ce qui est conforme à sa tendance naturelle, il devient celui du rêve. La pensée consciente y laisse peu à peu la place à l'inconsciente, de même que la lumière du jour y devient insensiblement lumière de nuit. Bleu de nuit. » [18]

10 Pour Goethe, le bleu c'est le vide, « un néant attirant » : « Cette couleur fait à l'œil une impression étrange et presque informulable. En tant que couleur, elle est une énergie : mais elle se trouve du côté négatif, et dans sa pureté la plus grande, elle est en quelque sorte un

néant attirant. Il y a dans ce spectacle quelque chose de contradictoire entre l'excitation et le repos. »[19]

11 Pour Tahar Ben Jelloun, « ce n'est pas une couleur, c'est un sentiment[20] ». Et pour Coleridge, c'est la fusion entre la vue et un sentiment : « La vue du ciel profond est, de toutes les impressions, la plus rapprochée d'un sentiment. C'est plutôt un sentiment qu'une chose visuelle, ou plutôt c'est la fusion définitive, l'union entière du sentiment et de la vue. »[21]

12 Couleur de la sentimentalité, le bleu est celle du romantisme, la couleur du « Tendre », celle « des âmes délicates qui planent dans les régions élevées et gardent les souvenirs impérissables » peut même écrire le populaire dictionnaire Larousse en 1922. Tout comme l'*oiseau bleu*, idéal inaccessible, la *(petite) fleur bleue* est le symbole de l'idéal, mais aussi du romantisme et de la poésie (*bleu poème*), par référence au roman d'*Heinrich Von Ofterdingen*, de Novalis, qui conte la légende d'un trouvère médiéval, parti à la recherche de l'idéal et qui trouve une petite fleur bleue. Par extension, *fleur bleue* désigne, avec une nuance d'ironie, la sentimentalité naïve : *être fleur bleue*, *Chercher / cueillir / cultiver la (petite) fleur bleue*. Moins aérien que le *bleu azur*, le *bleu de nuit*, plus « profond », est plus substantiel ; il est chaleur maternelle, douce, obscure. Pour Novalis, la Nuit est une matière qui nous porte maternellement, qui apaise les souffrances comme un baume précieux : « Mais d'où vient donc que tout à coup je sente s'apaiser ma souffrance ? Te plais-tu aussi avec nous, Nuit obscure ? Et que portes-tu sous ton manteau qui agisse si puissamment sur mon âme ? Un baume précieux découle de tes mains et de tes bouquets de pavots. Tu élèves les ailes de la pensée, et nous nous sentons vaguement émus. »[22] Christine Airiau-Leclair écrit elle : « C'est à l'heure bleue que je trouve mon inspiration, que je me délivre de mes chimères. C'est l'heure où je prends mon vol de nuit, départ pour un voyage intérieur. C'est l'heure où tout dort, où tout est calme, où la lune rayonne, c'est le moment où je trouve la sérénité. »[23]

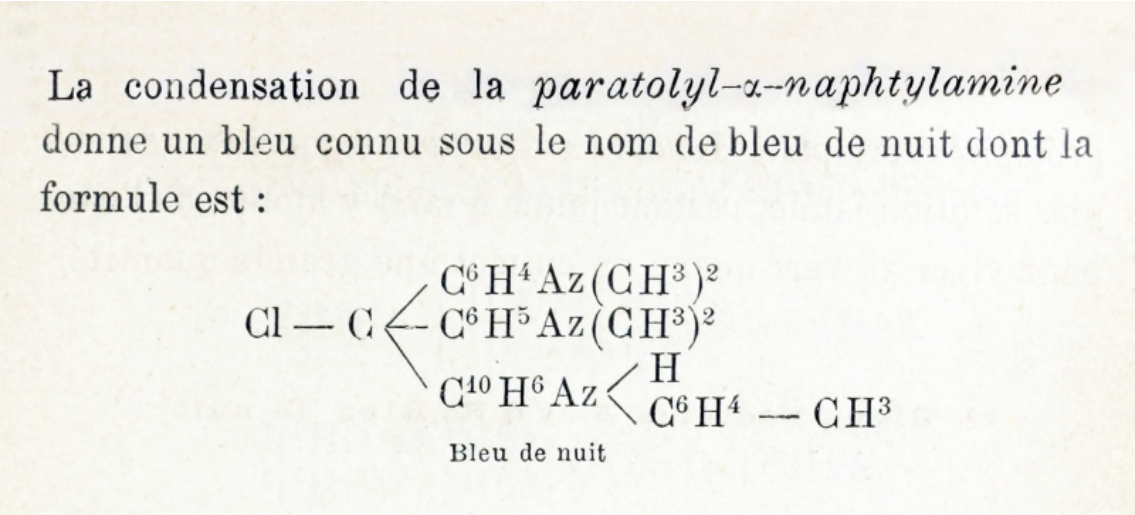
13 Le ciel, en particulier le ciel de nuit, *bleu-nuit*, métaphoriquement, est un drapé, un voile, une étoffe qui recouvre, cache… ou qui protège comme un manteau[24].

14 Domaine du silence et du mystère, le bleu est à la fois la couleur de la vie intérieure et la couleur d'un ailleurs physique, du cosmos, de l'au-delà, du paradis ou *tapis bleu*, de la liberté, de l'évasion (*Se faire la bleue*, c'est partir au loin). Le bleu de la nuit ouvre les portes de l'infini, du rêve : « L'être rêvant, écrit Bachelard, dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du temps qui se repose. »[25]

Le bleu nuit, le nouveau noir ?

15 C'est la tradition chrétienne qui, à la fin du XII^e^ siècle, a exalté le bleu, lui a donné son caractère céleste, et en a fait l'emblème de l'élévation spirituelle et sociale comme l'a montré Michel Pastoureau. Le bleu a connu ensuite une valorisation extrême, jusqu'à devenir, de nos jours, la « couleur préférée » du monde occidental. Il ne pouvait que trouver sa place dans le vestiaire, pour sa valeur symbolique, morale, sociale, mais également esthétique. Les progrès de la chimie au cours du XIX^e^ siècle et les colorants de synthèse ont permis de diversifier la gamme des bleus, et d'obtenir des bleus de grande qualité, ce qui a permis de développer la mode du *bleu marine*, mais aussi d'une palette de bleus vifs, éclatants qui explosent de nos jours dans le vêtement, comme l'attestent textes et visuels des journaux et magazines de mode contemporains : *bleu nuit*, *bleu nocturne*, *cobalt*, *indigo*, *lapis-lazuli*, *outremer*, *marine*, *bleu de Prusse*, *bleu roi*, ou encore *bleu Klein* ou IKB, *Chagall*, *Majorelle*… Ces chromonymes mettent en scène des bleus plus ou moins foncés, intenses, qui renouvèlent le nuancier et le lexique, tout en introduisant de nouveaux codes sociaux ; ils font passer, dans la mode actuelle, les bleus foncés, *bleu-marine*, rigoureux, des uniformes et vêtements officiels, à un large vestiaire déclinant une palette de bleus plus étendue, parfois plus claire, lyrique, poétique.

La formule chimique du bleu de nuit.


La condensation de la *paratolyl-α-naphtylamine* donne un bleu connu sous le nom de bleu de nuit dont la formule est :

$$Cl - C \begin{cases} C^6H^4Az(CH^3)^2 \\ C^6H^5Az(CH^3)^2 \\ C^{10}H^6Az \begin{cases} H \\ C^6H^4 - CH^3 \end{cases} \end{cases}$$

Bleu de nuit

C.-L. Tassart, Les matières colorantes et la chimie de la teinture, Paris, J.-B. Baillière & fils, 1890.

16 Le bleu était toutefois présent, de longue date, comme couleur caractéristique ou symbolique de la religion chrétienne en particulier par le bleu du manteau de la Vierge Marie, dans sa représentation, notamment picturale [26]. Divin manteau virginal symbole de protection, célébré par Paul Claudel :

> « Et pourquoi, je vous prie
>
> Ne dormirais-je pas
>
> Quand la vierge Marie
>
> M'ombrage de son bras ?
>
> Les pauvres sont ses hôtes
>
> Dont la mère de Dieu
>
> Ensevelit les fautes
>
> Sous son grand manteau bleu. » [27]

La Vierge de douleur, 1655/1660, École Philippe de de Champaigne.



Paris, Musée du Louvre.

17 Autrefois d'un bleu sombre car marque du deuil christique[28], le manteau de fut représenté, au cours des siècles, dans l'iconographie, par un bleu plus clair : la locution de couleur actuelle *bleu-Vierge* désignant de nos jours un bleu clair rend compte de cet éclaircissement. Le lien du bleu à la Vierge se retrouve également dans la locution verbale, encore vivace au XX^{e} siècle, *vouer un enfant au bleu*, faire le vœu de le placer sous la protection de la Vierge en l'habillant de bleu. Quant au drapeau bleu européen, créé en 1955, il est inspiré d'un vitrail de la cathédrale de Strasbourg représentant la Vierge vêtue du *manteau d'azur* et portant la couronne aux douze étoiles.

18 Sous l'influence du culte marial, entre la fin du XII^{e} siècle et du XIII^{e} siècle, le bleu devint, couleur royale : couleur des armoiries des rois de France (fleurs de lis sur *champ d'azur*), puis du manteau du roi.

Cette association du bleu à la royauté a persisté jusqu'à aujourd'hui dans la dénomination *bleu-roi*… Le bleu devient ensuite l'une des couleurs du drapeau français ; dans le sport, il est la couleur des maillots de l'équipe de France dans presque toutes les disciplines.

19 Le bleu s'est fait uniforme, bleu foncé, couleur caractéristique de certains ordres religieux, de l'assistance publique, des infirmières, des pensionnaires des orphelinats – et il encore de nos jours la couleur de la tenue des élèves de certaines écoles privées. Évane Hanska écrit : « En pension chez les frangines le bleu marine et le blanc. T'avais le droit qu'à ça si on peut parler de couleurs. »[29] José Luis de Vilallonga écrit lui : « Elle portait l'*uniforme* blanc des infirmières et une longue cape *bleu de nuit* frappée à l'épaule d'une croix rouge. Appuyée sur le capot d'une ambulance, à l'ombre d'une église encore intacte, elle fumait une cigarette, indifférente. »[30]

20 Par référence aux valeurs figurées du bleu, son association à des valeurs morale – la bienveillance, la bonté, particulièrement représentées par la Vierge et son manteau protecteur –, *L'Homme au petit manteau bleu / Le petit manteau bleu* est le surnom donné au philanthrope Edme Champion (1764-1852), riche bijoutier parisien qui devint bienfaiteur des pauvres. Distribuant la soupe populaire vêtu d'un manteau bleu, il devient son surnom pour la population parisienne. *Manteau bleu* désigne ainsi un « bienfaiteur désintéressé » jusqu'au début du XX^{e} siècle : « Un étalagiste, à Gentilly, en 1903, refusant de rabattre quatre sous sur des ciseaux, s'écrie : "C'est dix sous, nous ne sommes pas des petits manteaux bleus !" »[31].

21 Le bleu a été la couleur de reconnaissance de divers corps de l'armée française : des hussards, soldats d'un corps de cavalerie légère de diverses armées françaises à l'uniforme rappelant celui des cavaliers hongrois, mais aussi des Poilus de 1914-1918 à l'uniforme *bleu-horizon*, appelés familièrement *capotes bleues*. « Des morts, il y en avait partout, écrit Roland Dorgelès en 1919 : accrochés dans les ronces de fer, abattus dans l'herbe, entassés dans les trous d'obus. Ici des capotes bleues, là des dos gris. On en voyait d'horribles dont le visage gonflé était comme recouvert d'un masque épais de feutre gris. »[32]

22 *Bleu marine* : la marine de guerre ou marine marchande, par référence au bleu foncé – le célèbre *Navy Blue* – des uniformes de la marine britannique, la *Royal Navy*, depuis 1748, couleur qui fut plus

tard adoptée dans le monde par d'autres corps de marine. Colette écrit dans *La Naissance du jour* : « Elle […] s'en alla valser aux bras du matelot bleu**,** qui dansait comme font les garçons ici, c'est-à-dire sans paroles, lié à sa danseuse d'une étreinte étroite et impersonnelle. » [33]

23 Bleu de certains corps de métiers : pompiers, gendarmes, policiers… *Habit bleu / Bleu marine* ont désigné autrefois familièrement un gendarme, un gardien de la paix, et *marinette*, une contractuelle. « C'est bon : quand les habits bleus viendront, tu te jetteras à leurs genoux et tu leur demanderas pitié ! Si je vais jamais en prison, je saurai bien à qui je le devrai ! » écrit en 1925 Maurice Genevoix [34]. « Ce qui me rassure, moi, écrit-on dans *Le Point* soixante ans plus tard, c'est de voir une paire de "bleu marine" arpenter tranquillement les trottoirs comme si de rien n'était. Parce que je me dis que s'il y avait un loubard dans le coin prêt à me faire un mauvais sort, il les verrait aussi, et il ficherait le camp. » [35] À l'opposé, François Cavanna écrit : « Je suis un enfant de Mai 68, "CRS = SS !". À la seule vue de l'*uniforme bleu de nuit* une lampe rouge clignote dans ma tête : "Danger ! ". » [36]

24 Le noir, dominant au XIX^e^ siècle dans le vêtement, jugé trop sévère, par son association au deuil, a laissé la place au bleu-marine dans de nombreux uniformes : militaires, marins, gendarmes, douaniers, policiers, pompiers, employés des postes, des transports… Seuls les juges et les avocats sont demeurés fidèles au noir [37].

25 Les *bleus de travail*, *bleus de mécanicien*, *bleus de chauffe*… confectionnés dans de la grosse toile, solide, bleu vif ou désaturé, est à l'origine de l'association du bleu aux travailleurs manuels, aux ouvriers, appelés *cols bleus*, par opposition aux *cols blancs* [38].

26 Le bleu masculin, couleur des layettes des petits garçons depuis la fin du XIX^e^ siècle [39]. Et encore le bleu universel, multi-sexe, inter-âge des blue-jeans plus ou moins foncés qui expriment un désir de se fondre dans l'anonymat égalitaire, et paradoxalement de faire preuve d'individualisme, d'adhérer à des valeurs de décontraction.

27 Le bleu très foncé, *bleu marine*, est devenu, après la Seconde Guerre mondiale, une des couleurs les plus portées dans le vêtement européen, un basique de notre habillement : couleur neutre, mais forte, sophistiquée, marque de classicisme et de sobriété, d'élégance et de

« bon goût ». Le marine c'est la nouvelle base du dressing. C'est le costume d'homme, « habillé », de bon ton, la veste, blazer, le smoking *bleu de nuit*... Pour le magazine masculin, *Homme urbain* : « Le bleu est devenu ce qui était le noir : un costume facile à porter, qui se porte avec tout, s'adapte à n'importe quelle situation : soir, travail, événement type mariage. »[40] Le bleu foncé c'est également le tailleur femme ou tailleur pantalon dans des matières qui ont de la « tenue », la robe « de tous les jours » ou robe de soirée dans des étoffes plus légères qui font jouer reflets, ombres et lumières, nuances de bleus profonds... Superposition d'étoffes, association de tons audacieuses, notamment celle du bleu avec le noir mise sur le devant de la scène par Yves Saint Laurent, suivi par de nombreuses autres griffes[41]. Un magazine de mode en 2017 précise :

> « "Bleu nuit". La couleur a inspiré Maria Grazia Chiuri chez Dior pour une collection quasiment monochrome, mais aussi Lanvin, Céline, Elie Saab, Akris, Mugler, Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Off White, Jacquemus. Chez Nina Ricci, Guillaume Henry mêle noir et bleu nuit dans une collection à la sensualité rétro, avec une robe chemise fluide ceinturée ouverte sur un body en dentelles et un collant assorti, ou un pantalon ample et soyeux porté avec un manteau souple. »[42]

Et *Femme actuelle* de surenchérir l'année suivante :

> « Mode : le bleu nuit, c'est le nouveau noir !
>
> *Forte et sophistiquée, cette teinte de caractère s'est imposée dans nos dressings en détrônant le noir. [...]*
>
> *Le bleu est roi.*
>
> On lui fait une place de choix en le portant sur des pièces phares comme le manteau, le tailleur, le pantalon. Exit la petite robe noire et bonjour le nouveau bleu. Préférez l'uni sur les grosses pièces pour afficher la différence en misant sur tous les bleus sombres comme le bleu nuit, le bleu marine très foncé, le bleu indigo... [...]

> On assagit les couleurs vives de la saison comme le rouge vermillon, le rose, ou le jaune avec notre bleu nuit. »[43]

« Le bleu nuit c'est le nouveau noir ! » Sobriété sans risque ? Lyrisme et poésie ? On le sait, en matière de couleur les mots comptent : *aigue-marine*, *fleur-de-lin*, *lagon*, *couleur du temps*, *couleur d'infini*, *bleu d'hirondelle*, *bleu céleste*, *bleu soir*, *bleu de lune*… *Bleu nuit.*

BIBLIOGRAPHIE

Denis Bertrand, « Croire au bleu : chromatisme et fiducie », Nouveaux actes sémiotiques, « La vérité des images », Actes de colloques, 2005.

Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973 [*Zur Farbenlehre*, 1810].

Algirdas Greimas, *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, Paris, PUF, 2000.

Laurent Lopez, « Des étoffes dont on fait les forces de l'ordre », *Modes pratiques*, n° 1, *Normes et transgressions*, 2015, p. 195-217.

Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

Annie Mollard-Desfour avec Philippe Fagot, « Couleurs contemporaines et société. Observation des lexiques chromatiques dans des situations de commercialisation : le cas des catalogues de vente par correspondance », in *Le Langage et l'homme*, XXVIII, n° spécial Socioterminologie, 1993, p. 273.

Annie Mollard-Desfour, *Le Bleu. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui (XX^e^-XXI^e^ siècles)*, préface de Michel Pastoureau et épilogue de Jean-Michel Maulpoix, Paris, CNRS Éditions, 2013 [1^e^ édition 1998, 2^e^ édition 2004].

Annie Mollard-Desfour, « Les couleurs dans la mode : phénomènes lexicaux et données sociologiques » in *Les Lyriades de la langue*, octobre 2008.

Annie Mollard-Desfour, « Les couleurs de l'habit comme marqueur d'identité », « Le blanc : une quête éternelle », « Le noir : la couleur sémantique du XX^e^ siècle », « Le bleu : le triomphe d'une couleur ! », « Le rouge : entre prestige et transgression », « Le rose : couleur sucrée ou piquante ? » in *Lumières sur la couleur*, Paris, Éditions de Monza, 2010, p. 105-127.

Annie Mollard-Desfour, *Le Noir. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui (XX^e^-XXI^e^ siècles)*, préface de Pierre Soulages, Paris, CNRS Éditions, 2010 [1^e^ édition 2005].

Annie Mollard-Desfour, « Les couleurs dans le vêtement et la mode : des codes

et un lexique révélateur » et « Fringues, vêtements, parures… ou comment les mots habillent notre vie sociale » in Danielle Allères, *Mode. Des parures aux marques de luxe*, Paris, Economica, 2005, p. 44-56 et p. 79-98.

Anne Monjaret, « Le bleu de travail, une affaire d'hommes ? Pratiques populaires autour d'un symbole ouvrier masculin » in Elisabeth Anstett et Marie-Luce Gélard, *Les objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 47-62.

Novalis, *Hymnes à la nuit*, traduction de Xavier Marmier in *Nouvelle Revue germanique*, 14, 1833, p. 232-241.

Michel Pastoureau, *Dictionnaire des Couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992.

Michel Pastoureau, *Le Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.

Michel Pastoureau, *Le Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2008.

Michel Pastoureau, *Une couleur ne vient jamais seule. Journal chromatique, 2012-2016*, Paris, Le Seuil, 2017.

NOTES

1 De *albus* : « blanc ». L'aube albescente qui porte la blancheur dans son nom..

2 L'aurore, de *aureus*, « identique à l'or ».

3 Le ciel est le référent définitoire de *bleu* dans les dictionnaires généraux : « De la couleur du ciel diurne sans nuages ».

4 Voir aussi *nuit bleue*, nuit claire de beau temps éclairée par la lune et les étoiles ; par référence à la clarté, la lumière produite par les explosions, nuit pendant laquelle plusieurs attentats ont lieu.

5 La vision repose sur deux types de photorécepteurs, des neurones présents dans la rétine qui captent la lumière : les cônes, de trois types (rouge, vert et bleu) sont spécialisés dans la *vision photopique*, diurne ; et les bâtonnets, vingt-cinq fois plus nombreux, qui gèrent la *vision mésopique*, crépusculaire et nocturne : dans la nuit, ces cellules bloquent les couleurs vertes et rouges. Le cerveau ne reçoit ainsi que les signaux provenant du bleu. Voir l'Effet purkinje : fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Purkinje, et la publication de chercheurs de l'Institut technologique de Californie « Caltech » (2016, *Nature*), David Louvet-rossi, « S'il est noir, pourquoi voyons-nous le ciel nocturne bleu foncé ? », Sciencepost, 23 avril 2016, sciencepost.fr/sil-noir-voyons-ciel-nocturne-bleu-fonce/

6 Michel Pastoureau, *Dictionnaire des Couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, p. 135-136.

7 Paul Claudel, *Conversations dans le Loir-et-Cher*, Paris, Gallimard, 1935, p. 710-711.

8 Épilogue dans Annie Mollard-Desfour, *Le Bleu. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui* (XX^{e}-XXI^{e} *siècle*), Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 241-244.

9 Pour la publication de *Le Bleu. Dictionnaire de la couleur… op. cit.* [1ère édition 1998, 2^{e} édition 2004 sous le titre : *Dictionnaire de la couleur. Le Bleu*]. Le *champ chromatique* est un espace de couleur ressenti comme unité dans une langue.

10 Jean-Louis Benoziglio, *Tableau d'une ex*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 64.

11 Le terme *bleu* peut être nuancé par des adjectifs modificateurs (*bleu léger*, *profond*, *intense*…). Sur la base bleu sont créés des dérivés adjectif, substantifs verbes ou participe (*bleuâtre*, *bleuté*, *bleuir*, *bleuissant*, *bleuissement*…).

12 C'est ce bleu du ciel par beau temps qui est à l'origine de la plupart des associations valorisantes de la couleur bleue. Et qui sert à définir *bleu* dans les dictionnaires : « bleu… et qui rappelle notamment la couleur du ciel diurne par beau temps »…

13 Variant du bleu au vert.

14 Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu*, Paris, Mercure de France, 1992.

15 Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris José Corti, [1943] 1987.

16 J. Chevallier et A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982.

17 « La planète du bleu », *Épilogue*. Voir note 8.

18 *Ibid.*

19 Johann Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, 1973 [*Zur Farbenlehre*, 1810].

20 « Bleu », poème inédit, 2004.

21 Cité et traduit par John Charpentier dans *Coleridge le somnambule sublime*, Paris, Perrin, 1927.

22 Novalis, « Hymnes à la nuit » *in Nouvelle Revue germanique*, n° 14, 1833.

23 Christine Airiau-Leclair, *Une vie après l'avc*, Paris, L'Harmattan, 2011.

24 Voir aussi *infra*, le manteau bleu protecteur de la Vierge Marie et l'appellation *Manteau bleu*, « bienfaiteur désintéressé », par référence au philanthrope Edme Champion.

25 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1987 [1943], p. 209.

26 Le *lapis-lazuli*, pierre fine d'un bleu d'azur, très rare et coûteuse, qui, broyée, produit une matière colorante d'un bleu intense, fut longtemps réservée à la représentation picturale du manteau de la Vierge.

27 Paul Claudel, « Une nuit de novembre », *in Visages radieux*, Paris, Egloff, 1945, p. 820.

28 Notamment, celui de « La Vierge de douleur au pied de la croix » de Philippe de Champagne (1657).

29 Évane Hanska, *J'arrête pas de t'aimer*, Paris, Balland, 1981, p. 50.

30 José Luis de Vilallonga, *Ma vie est une fête. Les Cahiers noirs*, Paris, Olivier Obrian, 1988.

31 Gaston Esnault, *Dictionnaire des argots français*, Paris, Larousse, 1965.

32 *Roland Dorgelès*, *Les Croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1919, p. 205.

33 *Colette*, *La Naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1928, p. 61.

34 Maurice Genevoix, *Raboliot*, Paris, Grasset, 1925, p. 60.

35 *Le Point*, 3 février 1986, p. 94.

36 François Cavanna, *Cœur d'artichaut*, Paris, Albin Michel, 1995.

37 D'après Michel Pastoureau, « Encore le bleu-marine », *Une couleur ne vient jamais seule. Journal chromatique 2012-2016*, Paris, Le Seuil, 2017.

38 Col bleu est le calque de l'anglais *blue collar*, par opposition à *col blanc* ; calque de l'anglais *white collar* (1957) désignant les employés de bureaux, cadres, la classe supérieure ou classe moyenne. Voir l'analyse du sociologue Charles Wright Mills, *White Collar: The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 1951.

39 L'association du bleu clair avec le nouveau-né masculin, du rose avec le nouveau-né féminin, du blanc, couleur « neutre » pouvant être associé, indifféremment, aux deux sexes, est relativement récente (fin XIX^{e}-début XX^{e}), et ces codes couleur sont parfois inversés dans d'autres pays européens (notamment en Espagne).

40 Homme urbain, « Quelle couleur de costume porter ? Quand et comment ? », https://hommeurbain.com/costume-homme/

41 Voir les articles de Lise Huret, « Le bleu Klein », https://www.tendances-de-mode.com/2008/01/16/628-le-bleu-klein, et « Tendance bleu outremer », *TDM*, *Tendance de mode*, 3. 9. 2012 ; https://www.tendances-de-mode.com/2012/09/03/2639-tendance-bleu-outremer.

42 « Tailleur pantalon, bleu nuit, appel de l'espace : la Fashion Week en quelques tendances », *Fashion United*, By AFP, 8 mars 2017, https://fashionunited.fr/actualite/mode/tailleur-pantalon-bleu-nuit-appel-de-l-espace-la-fashion-week-en-quelques-tendances/2017030812601

43 Flora Groult, « Mode : le bleu nuit, c'est le nouveau noir ! », *Femme Actuelle*, 26 février 2018.

AUTEUR

Annie Mollard-Desfour

Linguiste, lexicographe, sémiologue, **Annie Mollard-Desfour**, après avoir fait partie de l'équipe de rédaction du *Trésor de la Langue Française* (TLF-CNRS) poursuit des recherches sur le lexique des couleurs comme reflet de phénomènes culturels et sociaux. Elle est l'auteur, à CNRS Éditions, d'une série de dictionnaires des mots et expressions de couleur (*Le Bleu* 1998, 2004, 2013 ; *Le Rouge* 2000, 2009 ; *Le Rose* 2002 ; Le Noir 2005, 2010 ; *Le Blanc* 2008 ; *Le Vert* 2012 ; *Le Gris* 2015), *Le Violet* est en cours. Elle participe à des ouvrages collectifs (préfaces, articles), des revues de linguistique, sociologie, art, mode, marketing, des catalogues d'expositions, des livres d'artistes. Présidente du Centre Français de la Couleur (CFC) de 2004 à 2016, elle a été rédactrice en chef de la revue *Primaires* (2002-2017) : « Couleurs sensibles », « Couleurs espaces », « Couleurs plurielles ». Elle est actuellement chercheuse associée au laboratoire de recherches Savoirs, Praxis et Poïétique en Art (LARA-SEPPIA, Université Toulouse-Jean-Jaurès).

« Mais quand la nuit avait jeté sa draperie »

Métaphores vestimentaires et personnifications de la nuit. Poésie et peinture.

Marie Schiele

TEXTE

> « Mais quand la nuit avait jeté sa draperie »
>
> Edgar Poe [1]

1 « Si la nuit est personnifiée, elle est une déesse à qui rien ne résiste, qui enveloppe tout, qui cache tout ; elle est la déesse du Voile », rappelle Bachelard dans *L'Eau et les Rêves* [2]. Voile, mais aussi manteau, draperie, robe, nombreux sont les attributs qui caractérisent la nuit, qui l'habillent comme pour circonscrire le phénomène nocturne, par définition mystérieux et inconnu. La raison d'être de ces images de la nuit, de ces métaphores vestimentaires tient tout d'abord à ce que la nuit fait aux principes de la connaissance, tout indexés sur la clarté et la distinction, sur la vision large et synthétique. Dans la veine cartésienne, inspiratrice des Lumières, l'idée claire est au fondement des règles pour orienter son esprit, instaurant un régime épistémique nécessairement diurne. Aussi pourrait-on interpréter ces métaphores familières qui transforment le ciel en un manteau comme une entreprise de clarification de la nuit. Un geste concret se substitue à un phénomène paradoxal – le passage du jour à la nuit, de la lumière à l'obscurité – esquissant une image parfaitement intelligible : la nuit est le ciel qui revêt un manteau comme on habille un corps nu. L'image du manteau de la nuit est ancienne, indique Daniel Ménager [3] : Eschyle mentionne le manteau tacheté d'étoiles de la nuit dans son *Prométhée enchaîné*, et plus tard, Ronsard, une robe étoilée [4] dans le « Second livre » de *la Franciade*. Mais déjà ces images témoignent d'une richesse qui excède la visée didactique ou explicative. Indiscutablement, les images œuvrent à la transposition de la nuit d'un phénomène à déchiffrer à un matériau poétique à cultiver, comme une réserve infinie de significations potentielles.

2 Concrétisant certes un passage, les métaphores vestimentaires qualifiant la nuit s'attardent moins sur l'obscurité, sur la privation de lumière que sur les qualités nocturnes, le clair-obscur propre à la nuit. Les manteaux ou robes étoilées brillent d'une certaine lumière, celle des astres, de la lune et des étoiles, d'une certaine bigarrure ou de dégradés, de tonalités contrastées qui assurent à la nuit sa beauté [5]. Loin d'être uniforme ou homogène ou encore absolument noire, à l'instar des ténèbres, la nuit compose une gamme chromatique originale, à partir des nuances changeantes, donnant à l'azur une nouvelle teinte, et forçant la vision à une nouvelle appréciation esthétique. « Tout ne revêt-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la nuit ? » chante Novalis [6]. Couleur de lune dans *Peau d'âne* de Jacques Demy, couleur brunâtre ou grisâtre chez Ronsard – la récurrence de ce suffixe insiste sur la dimension ondoyante de la nuit – mais aussi cortège de pierreries, de matières changeantes et incroyablement précieuses dans les costumes de scène inspirées de la Nuit ou du Sommeil **[fig. 1 et 2]** [7], tout ce luxe de détails rappelle l'origine de la nuit. Ainsi par différence avec l'avènement cosmologique, marquant la séparation du jour et de la nuit, le *fiat lux*, l'instauration d'un cosmos, au sens de mise en ordre du monde, la nuit avec ses astres, sa lune, sa voie lactée est entièrement placée sous le signe de l'ornement, notamment dans l'interprétation thomiste des textes bibliques. Parure du monde, la nuit, contrairement au jour dédié au labeur, « réjouit le cœur de l'homme [8] ».

Fig. 1 : Jean Berain, Costume du Sommeil pour le chanteur Ribon dans « Atys ».



Plume et encore brune, lavis gris et aquarelle, 23,8 x 20,1 cm.

Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre / Collection Edmond de Rothschild.

Fig. 2 : Entourage de Henri Gissey (?) Costume pour Proserpine dans le « Ballet de la Naissance de Vénus », 1665.



Plume et encore brune et noire, lavis gris, traves de pierre noire, 21, 6 x 16,5 cm.

Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre / Collection Edmond de Rothschild.

3 Lorsque la lumière décline, les ombres vacillent, s'élargissent, se détachent de la personne comme pour gagner leur autonomie. Comme si l'on perdait un peu de sa propre étoffe pour mieux se fondre dans la nuit. Outre les couleurs, les images poétiques de la nuit, métaphores ou comparaisons, engagent le corps par le tact ou les sensations kinesthésiques. L'insistance sur certaines qualités de l'étoffe désigne moins l'aspect de la nuit, que sa matérialité, sa substance. Chez Edgar Poe, analysé par Bachelard, la nuit est pesante car totale. Annulant tout repère spatio-temporel, brouillant l'orientation, la nuit offre une expérience pure de la pesanteur, celle d'un lourd manteau, d'une peau épaisse, qui terrasse comme le sommeil. À

l'inverse, chez Ronsard, la nuit est un mouvement léger, comme une ondée, qui rafraîchit les hommes, qui les délasse du labeur diurne. Daniel Ménager note la récurrence du réconfort nocturne, loin du cauchemar de Poe, par l'association avec du repos et la bienveillance maternelle : « La Nuit ressemble à une mère immense qui borde ses enfants [...] comme si la Nuit tirait les rideaux d'un lit cosmique. » [9]

4 L'association de la Nuit et d'une substance, de la matérialité et même d'un certain mouvement, celui de l'enveloppement ou du bercement, éloigne la conception de la nuit d'une temporalité, d'un temps déterminé et segmenté. Parce que la nuit brouille les repères, elle met en rapport avec l'infini et prend à revers le symbole du Vieillard Temps qui fauche l'existence, confrontant l'homme sa finitude. La nuit, on ne la découvre, ni ne la dévoile. Pourquoi s'en extraire ? À moins de se confondre avec les ténèbres, et le manteau avec un linceul, les métaphores nocturnes n'expriment pas immédiatement la mort.

5 Dans *les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Durand consacre quelques lignes au manteau comme symbole nocturne, mais l'étude de ces longues étoffes drapées qui s'enroulent autour du corps n'a rien d'un éloge de l'horreur ou du négatif. Le manteau enveloppant, presque sculpteur, rejoint la *natura naturans*, créatrice et principe de toute chose :

> Ce chatoiement de la substance profonde se retrouve en effet dans les légendes hindoues, égyptiennes ou aztèques. C'est le voile d'Isis, le voile de Mâyâ, qui symbolise l'inépuisable matérialité de la nature que les différentes écoles philosophiques valorisent positivement ou négativement, c'est la robe de Chalchiuhtlicue, déesse de l'eau, parèdre du Grand Dieu Tlaoc. [...] pour le Régime Nocturne des fantasmes c'est le symbole de l'inépuisable multiplicité dont la variété des nuances colorées est le reflet [10].

Le caractère matriciel de la nuit, dont le manteau, prototype de tous les manteaux des déesses mères – de Tanit, déesse carthaginoise de la fertilité, à la Vierge Marie – conduit dans un premier temps peut-être à associer la nuit et le féminin, association confirmée en un certain sens par la récurrence des vêtements, de l'habillement. Mais, ce serait minorer certaines qualités de ce manteau ou de ce vêtement, qui renvoient moins à la magnificence d'une parure, voire à la

coquetterie qu'à une expérience des limites, ou plutôt de ce qui n'a pas de limites. On revient aux mots liminaires de ce texte, au propos bachelardien [11]. La nuit enveloppe tout, la nuit s'immisce entre nous, en nous, elle entoure, elle ceint comme le manteau de Clytemnestre entoure infiniment Agamemnon [12] : la nuit est sans issue, sans bords, ni limites, et en ce sens-là, elle est infinie car elle fait voler en éclat les frontières entre l'individu et ce qui l'entoure, comme ses habitudes perceptives.

6 Dans son ouvrage sur la nuit en peinture, Baldine Saint Girons discute l'hypothèse d'un genre de la nuit [13]. Féminin, masculin, qu'importe : la nuit propose avant tout une expérience. Expérience dont se ressaisissent aussi les métaphores vestimentaires, comme celle sublime de Péguy [14], qui compare la nuit au tissu infini du temps. De la sorte, la nuit agit comme un vêtement, moins pour recouvrir que pour provoquer des sensations, pour faire vibrer la peau, éprouver des sensations tactiles, thermiques, douces ou fraîches : « c'est un grand corps animé, quasi-divin, qui m'enveloppe de sa présence – de ses langes, de son manteau, de sa robe étoilée – jusqu'à me faire tressaillir de concert avec elle [15]. » Dans la nuit, il n'y a pas de dehors ni de dedans, on est tout entier pénétré par elle car la « nuit est d'abord la matière en mouvement, aussi riche qu'insaisissable, excédant toutes formes et leur donnant des vibrations sans pareilles [16]. »

7 Tout comme avec un manteau, la nuit porte l'histoire d'une rencontre. Les images poétiques excellent semble-t-il dans l'expression des qualités de la nuit, précisément car les couleurs, les vibrations, les sensations nocturnes sont indissociables d'un mouvement que le discours prend en charge par son rythme, sa linéarité et sa syntaxe. Les métaphores évitent ainsi la représentation d'un vestiaire de la nuit, d'un déguisement occultant et privilégient des gestes, des effets du vêtement. Envelopper, border, plutôt que cacher, dissimuler, faire disparaître : la nuit par le vêtement ne joue pas tant sur la séparation entre deux ordres que sur une manière de faire corps.

8 À l'inverse, les allégories de la nuit, notamment celles qui dérivent des recueils d'emblèmes proposent une représentation plus littérale, où le vêtement peine à signifier par lui-même, si toutefois il apparaît. Le secours de la mythologie et plus largement de la narration est néces-

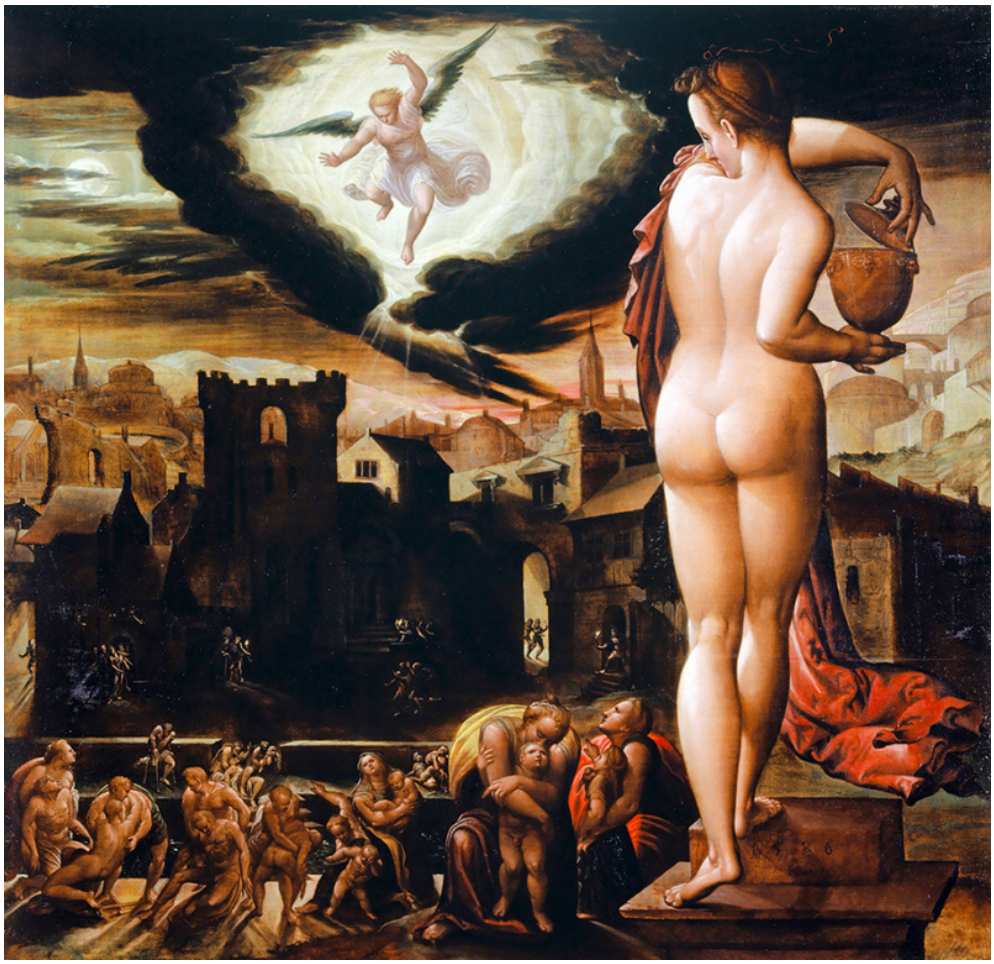
saire : la Nuit est affiliée à Proserpine ou à Diane. C'est Proserpine dans l'*Iconologie* de Cesare Ripa **[fig. 3]**[17] où la Nuit est la reine des enfers couronnée de pavots. Détail étonnant, l'emblème gravé par Jacques de Bie fait fi des attributs de Proserpine, s'écarte de la description de Ripa et imagine une nuit de dos, nue, seul l'avant du corps est couvert d'un épais drap noir. Une telle configuration est reprise par Hans Bock par exemple, dans ses *Allégories de la Nuit et du Jour* **[fig. 4]**[18]. La Nuit, personnifiée sous les traits d'une femme nue et de dos, le buste recouvert d'un drapé écarlate porté en écharpe, imite la conduite de Pandore, descellant une urne qui libère les malheurs du monde. On peut s'étonner de cette posture de la Nuit, toute musculeuse chez Bock, qui se dérobe à la vue, et présente aux yeux précisément ce que l'on ne voit pas ou peu, le dos. À l'inverse, le Jour, chez Bock, mais avant chez Ripa, cherche la confrontation du regard en se présentant de face, célébrant la toute-puissance de la vision.

Fig. 3 : Jacques de Bie, Emblème de la nuit.



Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édition de 1643), trad. Jean Baudoin, Paris ; Lille, Aux Amateurs de Livre-Bibliothèque interuniversitaire de Lille, 1989, 2e partie, p. 178.

Fig. 4 : Hans Bock, *Allégorie de la Nuit*, 1586.



Huile sur bois, 19,5 x 82 cm.

Bâle, Kunstmuseum, Inv. 86.

9 Autre figure du Panthéon grec convoquée, Diane chasseresse, au front orné d'un croissant de lune, apparaît comme la déesse du règne nocturne chez Charles Lebrun **[Fig. 5]**[19] dans un décor réalisé pour la Galerie d'Apollon au Louvre. Opposées au Soleil, alors emblème de Louis XIV, la nuit et la lune prennent les traits de multiples personnages féminins enveloppés dans des drapés aux teintes sourdes, vivifiés par des configurations révoltées, réminiscence du *velificans sua manu* antique, associées aux divinités du vent, les Brises ou les Aurores. En un sens, la nuit est un jeu de tissus, puisqu'il s'agit de s'y dissimuler, de les soulever. Et dans un même mouvement, le ciel lui-même se transforme en une immense étoffe, il redevient une toile,

dépliée, déployée par l'Ange de la nuit au coin du tableau, prête à recueillir les rêves.

Fig. 5 : Charles Le Brun, *la Nuit ou Diane*, 1667-1669.



Huile sur toile, décor octogonal de la voûte de la Galerie d'Apollon, 3,1 m x 5,11 m.

Paris, Musée du Louvre, Inv. 2904.

10 Plus conventionnellement, mais toujours avec l'idée de faire de la nuit un décor, *l'Aurore et la Nuit* de Jean-Baptiste de Champaigne **[fig. 6]**[20], peinture destinée à l'alcôve de la chambre d'apparat du Grand Dauphin au palais des Tuileries, suggère une conception nécessairement dualiste des heures, où le jour succède à la nuit, en la chassant. À l'arrière-plan se dissimule la Nuit, personnifiée sous les traits d'une femme sans artifice, qui disparaît dans des profondeurs grises. Seules quelques étoiles scintillantes qui parsèment son manteau gris signale son identité. Mais le manteau n'est pas assez marqué pour retenir l'attention, tant il se confond avec les nuées environnantes. Reconnaître la nuit n'est possible qu'à la faveur de son opposé, qui jaillit – triomphant – au milieu du tableau. C'est l'Aurore, dame ailée, vêtue d'un chiton rose pâle et d'une couronne de fleurs. Dans son sillage, un chérubin fait perler la végétation et rafraîchit les

hommes par la rosée qu'il offre. À l'Aurore, les couleurs franches et resplendissantes, à la Nuit, la pénombre et le lointain. La Nuit comme son manteau n'admettent qu'une fonction subalterne, celle d'un écran destiné à faire apparaître la clarté et l'éveil.

Fig. 6 : Jean-Baptiste de Champaigne, *l'Aurore et la Nuit*, 1666-1669.



Huile sur toile, 144 x 189 cm.

Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1986 62.

11 Dans un tout autre registre et un tout autre style, mais dans une étonnante continuité chromatique, *la Nuit et le Sommeil* **[Fig. 7]**[21]de la peintre préraphaélite Evelyn De Morgan saisit un couple aux membres entremêlés, flottant dans les airs. Inséparables, la Nuit et le Sommeil semblent déjà assoupis, tandis qu'ils plongent vers la terre. Les drapés qui les enveloppent ne sont pas sombres, mais empruntent leurs couleurs au soleil couchant, aux teintes telluriques, gonflées de chaleur. Quelques touches de rouge – les pavots jetés par le sommeil, puissante drogue – tout comme le turban de Morphée confèrent à cette œuvre une sensualité exquise qui associe la nuit au

temps de l'Amour. L'histoire de cette œuvre d'Evelyn De Morgan achève d'accomplir cette transformation de la nuit, en reconnaissant à son origine, rien moins que Vénus (comme il y a une intertextualité, il y a une « intericonicité », une migration des symboles). La genèse de la nuit serait vénusienne puisque l'un des modèles de cette allégorie serait la naissance de Vénus par Botticelli[22]. On reconnaît sans hésitation quelques points communs dont on se plaît à imaginer la transposition. Le grand manteau drapé venté par Zéphyr et tenu par Chloris, s'enroule à présent autour de la Nuit et du Sommeil, et Zéphyr, sans être présent, anime, mue de l'intérieur les deux personnages légers. La nuit et le sommeil, ou l'esprit de Vénus et Zéphyr, de l'amour et du vent. Sorte d'être bicéphale, androgyne, la Nuit et le Sommeil, saisis dans un même drapé venté, charrient une puissance commune d'altération. Déjà le ciel dans la partie droite du tableau se couvre et se convertit à leur obscurité. Dans une œuvre plus tardive datée de 1883, Evelyn De Morgan reprendra le même principe en usant de l'expressivité du drapé pour représenter la puissance de la nuit, mais cette fois, de façon plus ambivalente. Intitulé *le Sommeil et la Mort, les enfants de la nuit* **[fig. 8]**[23], ce n'est pas à l'ascendance divine de la Nuit que la peintre s'attache, mais à sa descendance. Une femme nue (à l'exception d'un turban) assise sur un rocher considère un enfant assoupi au creux de ses jambes, tandis qu'en contrebas, son frère fixe un éventuel regardeur tel un personnage admoniteur. Mais c'est le drapé bleuté et vert, formidable, qui rend à la nuit sa puissance. Suspendu en l'air, animé, mais de façon inexplicable, il apparaît tout autant rigide, dense, d'une dureté presque lithique, comme un reflet du roc sur lequel siège la Nuit. Puissance pétrifiante, mortifère ou apaisante, cette dualité tragique illustre aussi l'équivocité de la nuit.

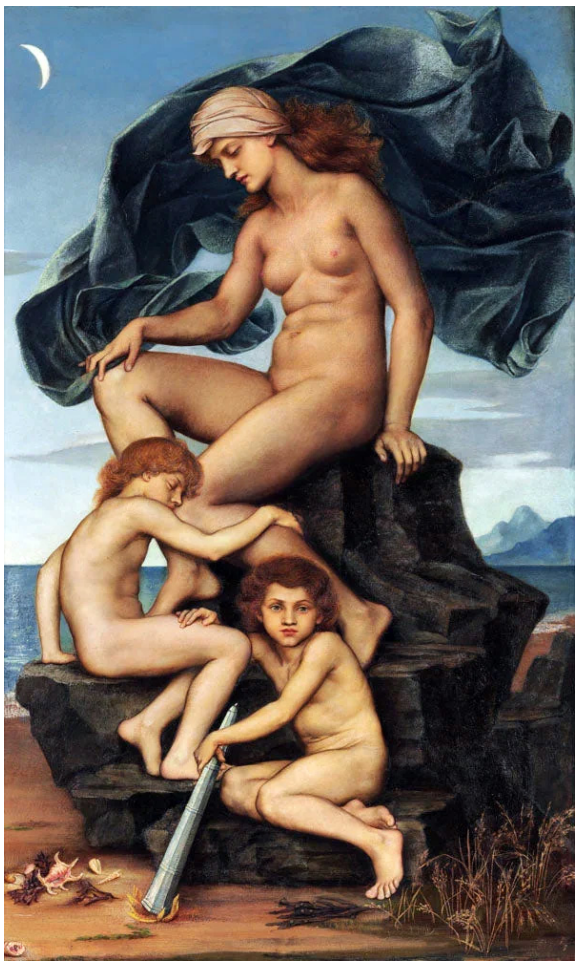
Fig. 7 : Evelyn De Morgan, *Allégorie du Sommeil et de la Nuit*, 1878.



Huile sur toile, 108,8 x 157,8 cm.

Barnsley, De Morgan Museum, Grande-Bretagne.

Fig. 8 : Evelyn De Morgan, Le Sommeil et la Mort : les enfants de la Nuit, 1883.



Huile sur toile, 112,8 x 75,8 cm.

Barnsley, De Morgan Museum, Grande-Bretagne.

12 Les allégories picturales de la nuit traitent du vêtement de façon multiple, cela a été souligné. Parfois, la seule présence d'un drapé, aussi sombre soit-il, est insuffisante pour déterminer l'identité de la Nuit. Il faut plus, c'est-à-dire, il faut aller au-delà de la simple fonction occultante du drapé pour signaler la Nuit. Le drapé doit alors prendre possession du fond, de la toile entière pour saisir l'atmosphère de la nuit, son énergie. Si l'acte de peindre a pu être comparé à l'art d'habiller un corps par exemple [24] – on applique des touches, de la matière sur une toile comme on enveloppe un corps – peindre la nuit s'apparenterait à un geste plus radical encore, absolu, un geste façon Frenhofer, le peintre fou du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac [25]. Un geste qui conduirait à faire disparaître les formes et les contours, pour ne saisir que la matière en mouvement. Et la nuit ne serait plus

un élément changeant à personnifier, mais une atmosphère à suggérer, puis à expérimenter.

13 C'est en quelque sorte le renversement proposé par Baldine Saint-Girons [26]. Plutôt que d'envisager la nuit comme un sujet de la peinture, moyennant une conversion forcée, celui de la personnification un peu littérale, jouant peu ou prou sur les mêmes registres (l'occultation, la disparition, la mort), il faudrait envisager la nuit comme une méthode pour se rapporter à nouveaux frais à la peinture, pour apprécier « son désir du sombre [27] ». Dans cet ordre-là, le vêtement représenté n'est pas en reste, et plutôt que d'apparaître comme un symbole de la nuit, il en exprime toutes les potentialités et tout l'attrait. Sur le plan technique, cela se traduit par la maîtrise du jeu des couleurs et la conception du noir dans sa pluralité. Loin de l'anti-couleur, celle qui absorbe toutes les autres, le noir renvoie en fait à une gamme de tons que le peintre doit adapter avec soin, dit Alberti dans *le Livre de la Peinture* :

> Le peintre n'a en effet rien d'autre que la couleur blanche pour imiter l'extrême splendeur des surfaces les plus polies et il ne trouve que le noir pour rendre une nuit extrêmement ténébreuse. […] cette composition de blanc et de noir a tant de force que, réalisée avec art et mesure, elle donne à voir dans la peinture des surfaces d'or, d'argent, de verre qui resplendissent. Aussi faut-il blâmer fortement les peintres qui utilisent le blanc sans retenue et le noir sans aucun soin [28].

Et la connaissance des noirs conduit à la maîtrise progressive du clair-obscur, de l'ombrage, de l'introduction du relief, autant de qualités qu'exacerbe la technique consommée du drapé. Roger de Piles ne manque pas de souligner cette parenté dans son *Cours de peinture*. Drapé et clair-obscur participent d'un même « artifice » :

> Or la lumière et l'ombre ne sont pas moins un effet visible de la nature que les contours du corps humain, que les attitudes, que les plis des draperies et que tout ce qui entre dans la composition d'un tableau. Toutes ces choses demandent un choix, et par conséquent la lumière en demande un aussi : ce choix de la lumière n'est autre chose que l'artifice du clair-obscur. L'artifice du clair-obscur est donc une partie absolument nécessaire dans la peinture [29].

Dans *la République*, mais aussi dans *le Sophiste*, Platon associe la peinture d'ombre, la *skiagraphia*, à une forme de magie, d'enchantement, qui bouleverserait la sensibilité et paralyserait la raison, non pas parce que cet art nous trompe, mais parce qu'il ne nous apprend rien, il nous laisse dans l'ignorance des causes et des effets, pour lui substituer le charme des apparences [30]. Or, ce charme de la profondeur et des reliefs est invincible, le meilleur des philosophes gouverné par la meilleure des raisons y succombe finalement. Socrate d'abord et d'autres ensuite, Montesquieu par exemple, qui souligne l'artifice de Raphaël, l'heureuse distribution des ombres et des lumières qui confère aux peintures « l'effet du vrai [31] ».

14 Mais à quoi tient ce charme du clair-obscur ? Quel est ce phénomène mystérieux qui captive l'attention ? L'impression, dans les drapés, de pouvoir suivre les lignes et les cavités, de longer les creux et les protubérances comme des vallées et des sommets. L'impression donc, que l'étoffe se transforme en paysage qu'il faut arpenter. Le relief, le clair-obscur, le contraste entre l'ombre et la lumière dans les étoffes met en branle le regard, en dotant l'œil curieux, non pas de mains pour toucher, mais de jambes pour découvrir et parcourir. Le clair-obscur anime le regard, qui se promène et goûte à la profondeur de la toile, comme de l'intérieur.

15 Léonard de Vinci évoquait ce pouvoir du clair-obscur dans les étoffes en parlant d'un drapé habité, ou qui ne doit pas être inhabité [32]. La double-négation a son importance [33]. On peut comprendre cette expression de façon banale, le drapé, l'étoffe comme faire-valoir du corps, comme expression de la tournure et des mouvements latents. On peut aussi feuilleter le *Traité de la peinture* et s'étonner des résonnances entre la caractérisation du drapé et un texte fameux, mais qui n'en demeure pas moins déconcertant, celui de la découverte de la grotte et de la fascination pour l'obscur :

> Et poussé par mon ardent désir, impatient de voir l'immensité des formes étranges et variées qu'élabore l'artiste nature, j'errai quelque temps parmi les sombres rochers ; je parvins au seuil d'une grande caverne, devant laquelle je restai un moment frappé de stupeur, en présence d'une chose inconnue. Je pliai mes reins en arc, appuyai la main gauche sur le genou, et de la droite je fis écran à mes sourcils baissés et rapprochés ; et je me penchai d'un côté et d'autre plusieurs

> fois pour voir si je pouvais discerner quelque chose ; mais la grande obscurité qui y régnait ne me le permit pas. Au bout d'un moment, deux sentiments m'envahirent : peur et désir, peur de la grotte obscure et menaçante, désir de voir si elle n'enferme pas quelque merveille extraordinaire [34].

Le tiraillement du peintre entre peur et désir face à l'obscurité exprime finalement quelque chose de la part nocturne du drapé, oscillant ornement de surface et désir de profondeur.

NOTES

1 Vers d'Edgar Poe, traduit par Mallarmé et cité par Bachelard dans : Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 1942, p. 120. Que le lecteur ne s'attende pas à une étude exhaustive sur la nuit dans les arts, on choisit plus modestement le thème des habits de la nuit en sélectionnant, selon une inclination toute personnelle, les œuvres poétiques et picturales – on délaisse les autres arts – les plus évocatrices. Un aperçu de la bibliographie particulièrement abondante sera donné en notes de bas de page.

2 Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 118.

3 Daniel Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, *Genève*, Librairie Droz, 2005, p. 74.

4 Daniel Ménager, *Ibid.*, p. 74-75.

5 Daniel Ménager, *Ibid.*, Sur la notion de bigarrure, p. 75.

6 Novalis, *Hymnes à la nuit* IV, Paris, Éditions Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1975, p. 128 : « Tout ne revêt-il pas, dans ce qui nous exalte, les couleurs de la Nuit ? C'est elle, maternelle, qui te porte, et tu lui dois ton entière splendeur. Tu te serais dissipée en toi-même, perdue dans l'espace sans fin, si tu n'avais été par elle contenue, enserrée en ses liens pour devenir chaleur et faire, en flamboyant, naître le monde. »

7 Jean Berain, *Costume du Sommeil pour le chanteur Ribon dans « Atys »*. Plume et encore brune, lavis gris et aquarelle, 23,8 x 20,1 cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre. Voir *En Scène !*, Dessins de costume de la collection Edmond de Rothschild, Paris, Éditions Liénart/Louvre, 2021, p. 56-57 ; Entourage de

Henri Gissey (?), *Costume pour Proserpine dans le « Ballet de la Naissance de Vénus »*, 1665, Plume et encore brune et noire, lavis gris, traves de pierre noire, 21, 6 x 16,5 cm, Collection Edmond de Rothschild, Paris, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre. *Voir En Scène !*, *op cit.*, p. 116-117.

8 Sur la nuit comme parure du monde, voir Daniel Ménager, *Ibid.*, p. 27-28 : « En outre, la nuit est belle. Les commentaires de la Renaissance, assez proches, bien souvent, de la pensée thomiste, ne reprennent pas, cependant, une idée fort intéressante du docteur angélique. Celui-ci, en effet, considérait que la création des trois premiers jours, succédant à la séparation initiale, appartenait à l'œuvre de la distinction (*opus distinctionis*), tandis que celle des jours suivants relevait de l'ornement. Dans un premier temps, le divin Créateur avait ordonné la matière de telle sorte que le monde méritât le nom de Cosmos, si souvent glosé à la Renaissance : chaque chose distinguée des autres, chaque chose à sa place dans un ensemble constituant une belle ordonnance. Considérés de ce point de vue, le soleil et la lune n'appartiennent pas à l'œuvre de la distinction, mais à celle de l'ornement, comme les poissons dans les mers, les animaux qui peuplent la terre, et tout ce qui réjouit le cœur de l'homme par les lignes, les couleurs et le mouvement. »

9 Daniel Ménager, *Ibid.*, p. 28.

10 Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Éditions Bordas, 10e édition, 1984, p. 253-254.

11 Gaston Bachelard, *Ibid.*, p. 120.

12 Clytemnestre se venge d'Agamemnon en le retenant dans un vêtement infini, sans issue. Voir Philostrate, Eikones, *La Galerie des Tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, 2020, Livre II, 10, p. 80.

13 Baldine Saint Girons, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006, p. 27-28.

14 Vers de Charles Péguy cité par Baldine Saint Girons, *Ibid.*, p. 17.

15 Baldine Saint Girons, *Ibid.*, p. 16.

16 Baldine Saint Girons, *Ibid.*, p. 17.

17 Cesare Ripa, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édition de 1643), trad. Jean Baudoin, Paris, Lille, Aux Amateurs de Livre-Bibliothèque interuniversitaire de Lille, 1989, 2e partie, p. 178.

18 Hans Bock, *Allégorie de la Nuit*, 1586, huile sur bois, 19,5 x 82 cm, Inv. 86, Bâle, Kunstmuseum et *Allégorie du Jour*, 1586, huile sur bois, 80,6 x 82 cm, Inv. 85, Bâle, Kunstmuseum.

19 Charles Le Brun, *la Nuit ou Diane*, 1667-1669, huile sur toile, Décor octogonal de la voûte de la Galerie d'Apollon, 3,1 m x 5,11 m, Inv. 2904, Paris, Musée du Louvre.

20 Jean-Baptiste de Champaigne, *l'Aurore et la Nuit*, 1666-1669, huile sur toile, 144 x 189 cm, Inv. RF 1986 62, Paris, Musée du Louvre.

21 Evelyn De Morgan, *Allégorie du Sommeil et de la Nuit*, 1878, huile sur toile, 108,8 x 157,8 cm, Barnsley, De Morgan Museum (Grande-Bretagne).

22 Sandro Botticelli, *Naissance de Vénus*, 1485, huile sur toile, 172,5 x 278,5 cm, Inv. 1890 n° 878, Florence, Galerie des Offices.

23 Evelyn De Morgan, *Le Sommeil et la Mort : les enfants de la Nuit*, 1883, huile sur toile, 112,8 x 75,8 cm, Barnsley, De Morgan Museum (Grande-Bretagne).

24 Leon Battista Alberti, *La Peinture/De pictura* (1435). Texte latin, traduction française, version italienne, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost revue par Yves Hersant, « Sources du Savoir », Paris, Seuil, 2004, p. 133.

25 Honoré de Balzac, « le Chef-d'œuvre inconnu », La Comédie Humaine, vol. 6, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2008.

26 Baldine Saint Girons, *ibid.*, p. 17 : « Une autre histoire de la peinture est possible à partir de la nuit ».

27 L'expression « désir du sombre » est empruntée à René Démoris. Voir René Démoris, « Leçons des ténèbres en peinture », *la Nuit*, textes réunis par François Angelier et Nicole Jacques Chaquin, Grenoble, Jérôme Million, 1995, p. 31-38.

28 Leon Battista Alberti, *Ibid.*, p. 169. On trouvera un commentaire plus détaillé de ce passage dans Paulette Chauné, L'âge d'or du nocturne, Paris, Éditions Gallimard, « Art et Artistes », 2001, p. 25-26.

29 Roger de Piles, « Conférence sur le clair-obscur » 5 juin 1700, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. III, Édition critique intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein et de Christian Michel, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2009, p. 37.

30 Platon, *République*, livre X, 602c-d : « Et les mêmes objets, selon qu'on les observe dans l'eau ou hors de l'eau, paraissent fracturés ou droits, et aussi concaves ou convexes, suivant une autre illusion optique qui est l'effet des couleurs, et évidemment tout trouble de cette nature réside lui-même dans notre âme. C'est à cette vulnérabilité de notre nature que l'art de la peinture d'ombres, comme la prestidigitation et les nombreux tours du même genre, doit de ne le céder en rien aux enchantements de la magie. »

31 Montesquieu, « Rome », *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. 685.

32 Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*. Textes traduits et commentés par André Chastel, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2003, p. 201.

33 Un commentaire de cette expression est proposé par Carlo Pedretti dans un article intitulé « Les draperies habitées », voir *Léonard de Vinci*, *Les études de draperie*, catalogue d'exposition, Françoise Viatte (dir.), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1989, p. 15-20. Nous nous permettons également de renvoyer à nos propres travaux à ce sujet : Marie Schiele, « Le drapé habité », *Le drapé ou le vêtement infini. Enquête philosophique sur l'imaginaire du drapé dans les images, les textes et les objets de l'âge classique à l'époque contemporaine*. Thèse de doctorat, Sorbonne Université, p. 152-157.

34 Léonard de Vinci, *Ibid.* p. 173.

AUTEUR

Marie Schiele

Docteure en philosophie et membre associée du Centre Victor Basch (Recherches en Philosophie de l'Art et Esthétique, U.R.3552, Sorbonne Université), Marie Schiele est l'auteure d'une thèse sur l'imaginaire du drapé dans les arts et les discours sur l'art. Ses recherches portent sur le vêtement, de la sensorialité et de la gestuelle qu'il convoque aux registres conceptuels qu'il évoque (parure, ornement et autres métaphores vestimentaires). Plus largement, elle s'intéresse à l'expérience esthétique de l'ornemental et du décoratif et aux paradigmes mobilisés en vue de la théorisation d'une telle expérience. Lauréate d'une bourse de recherche du Centre allemand d'histoire de l'art (D.F.K.), elle travaille cette année sur l'étude du paradigme tactile chez Diderot et son écriture de la matérialité dans les Salons sous la direction de Peter Geimer et de Georges Didi-Huberman.

L'élégance des vampires

L'évolution de leur vestiaire, des romans aux écrans

Sylvie Perault

PLAN

Les élégances féminines des vampires
Le basculement d'humaine à vampire : Lucy Westenra
Les vampires ont–ils des femmes ou des enfants ?

TEXTE

1 Lorsque le *Dracula* de Francis Ford Coppola sort en 1992, le film frappe par son esthétique raffinée. Il est traversé par un clair-obscur hypnotique qui n'est pas toujours associé à la nuit, et par des personnages fascinants dont le comte Dracula qui, bien que monstre, est aussi un époux brisé par un chagrin d'amour. Les costumes participent à la réussite du film. Le story-board intègre des inspirations issues des peintures de Klimt, en particulier *le Baiser*, et de *La Belle et la Bête* film de Jean Cocteau. Le mariage entre le symbolisme et les influences japonaises que propose la costumière Eiko Ishioka accompagne et magnifie les personnages. Le public français – plus de 3 millions de personnes – plébiscite le film [1]. Le goût des spectateurs ou des lecteurs pour les vampires ne se dément pas.

2 Entre mythes et légendes [2], les vampires semblent avoir côtoyé le monde des humains de longue date. Dans les anciennes croyances assyriennes ou babyloniennes, la présence de non-morts buveurs de sang existe [3], sorte de lien terrifiant entre les vivants et les morts. Les croyances populaires déploient et diffusent ces histoires. Les légendes à ce propos n'ont pas de frontières et des créatures de cet ordre existent dans de nombreuses cultures [4]. En Europe, les Balkans sont le territoire où la croyance est la plus active, et on peut associer cette dernière à une sorte d'infestation. Cela peut expliquer l'origine du plus célèbre de tous les vampires : Dracula. L'idée du sang régénérateur est courante, qu'elle appartienne à d'anciens rituels apotropaïques ou aux croyances populaires liées à la mort. Des passages à

l'acte – des faits divers – sont restés célèbres comme celui de la comtesse hongroise Elizabeth Báthori[5] surnommée *la comtesse sanglante* au XV^e^ siècle, car elle aurait eu pour habitude de prendre des bains de sang de jeunes vierges afin d'accéder à une jeunesse éternelle. Légendes populaires et faits divers : il n'en fallait pas plus pour que l'Europe orientale soit associée à une terre de vampires.

3 Au XVIII^e^ siècle, des ouvrages aux atours scientifiques commencent à voir le jour, comme *De masticatione mortuorum in Tumulis*[6]du philosophe allemand Michael Ranft publié en 1728, où le terme slave de « vampyre » est utilisé, a priori, pour la première fois. Tandis qu'en 1751 le moine bénédictin de Lorraine Augustin Calmet, dans le *Traité sur les apparitions*, parle « de retour au corps » pour les distinguer des fantômes.

4 Mais c'est la période préromantique qui va lancer le genre « frénétique » en littérature : le terme rend compte de la vogue, à l'époque romantique, d'un genre horrifique et outrancier, héritier du roman gothique anglais[7], qui donne notamment *Der Vampir* de Heinrich Augustin von Ossenfelder (1748) et *La Fiancée de Corinthe* de Gœthe (1797). En 1819 parait la version française de la nouvelle de l'écrivain italo-anglais John William Polidori, par ailleurs auteur d'une thèse sur le somnambulisme, *Le Vampire*. Charles Nodier, considéré comme spécialiste de la culture slave, en fait une critique élogieuse. En 1820, *Lord Rutwen ou les Vampires*, roman de Cyprien Bérard que préface Nodier, parait et est présenté comme la suite de l'ouvrage de Polidori. Nodier lui-même écrit un mélodrame en trois actes *Le Vampire* dont le grand succès stimule pastiches et parodies[8] : la vampire-mania est née. Elle apparait sur scène en sus de nombreux ouvrages qui mettent des figures vampiriques en action, de Balzac avec *le Centenaire*, à Théophile Gautier, en passant par Dumas, Lautréamont, Mérimée, Maupassant et Baudelaire pour la France. Conan Doyle, LeFanu, Hoffman et Tolstoï s'en emparent aussi : le phénomène est européen.

5 Le cinéma prend la suite du roman gothique, il perpétue et renouvelle le genre en présentant des personnages « atteints de vampirisme » qui vont à la fois épouvanter et fasciner. Les films sont innombrables, traversés par les vampires femmes, hommes, couples et enfin enfants

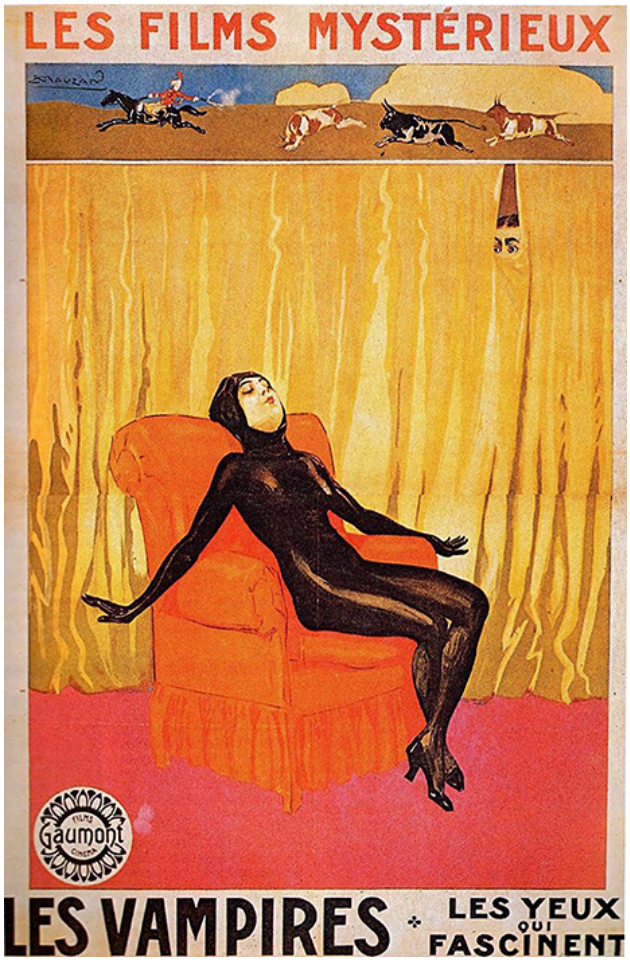
et adolescents : tandis que de nombreuses occurrences proposées par la littérature migrent au cinéma, tous les âges de la vie sont en effet concernés par la mutation vivant/mort/non-mort.

6 C'est le britannique d'origine irlandaise Bram Stoker qui conjugue toutes les attentes à la fin du XIX^e^ siècle lorsque parait *Dracula* (1897) : ses sources d'inspirations constituent une assimilation des thèmes en vogue et dont raffole le public. On y croise le mythe du vampire, solidement installé dans les imaginaires, et s'y manifeste l'attrait pour l'histoire médiévale et l'exotisme, sur fond de lutte chrétienne du bien contre le mal. L'ouvrage construit un personnage encore connu aujourd'hui. Le roman installe des codes qui seront utilisés ensuite dans le monde cinématographique. Le décor principal en Transylvanie correspond à la majorité des légendes issues de l'Empire ottoman et s'appuie sur la mode de l'orientalisme[9]. Le lugubre château qui semble issu du bas Moyen âge correspond au fantastique du roman gothique, mais l'idée nouvelle est sa transposition à Londres, ce qui permet aux lectrices et lecteurs une projection dans l'environnement de la narration. Enfin, le personnage principal est inspiré de Vlad III Basarb, prince de Valachie (Roumanie médiévale) qui au XV^e^ siècle était surnommé l'« Empaleur » et dont l'immense cruauté lui valut le surnom de Drăculea[10]. Il est donc associé aux forces du mal, mais l'idée nouvelle et marquante est de lui fournir également des caractéristiques occidentales : en le faisant comte, il appartient de fait à une aristocratie d'Europe occidentale. L'imaginaire du vampire, son apparence, en sont marqués pour longtemps et des invariants sont désormais fixés : le sommeil dans un cercueil, les sorties nocturnes pour s'abreuver de sang, le rajeunissement, la force surhumaine, la métamorphose, l'absence de reflet dans les miroirs, le contrôle d'un bestiaire spécifique, la fuite devant l'ail, la crainte de la croix… Cette alliance entre croyances populaires et chrétiennes tisse un syncrétisme original.

7 Les feuilletons populaires des journaux diffusent cette figure. *Le Roman : Journal des feuilletons marseillais* montre que le vampire devient familier même à celles et ceux qui ne possèdent pas de bibliothèque. Mais c'est le cinéma qui offre à cette figure une diffusion décuplée.

Les élégances féminines des vampires

Fig. 1 : Affiche d'Achille Mauzan pour *Les Yeux qui fascinent*, 1916.Sixième épisode du film *Les Vampires* de Louis Feuillade.



8 Dans cette histoire, *Les Vampires*, le film de Louis Feuillade, directeur artistique de la Gaumont, est une étape décisive. Sorti en 1915, c'est le premier film sur le sujet. Il met en scène l'actrice Musidora qui possède toutes les caractéristiques de la femme vampire, sans qu'il soit directement question d'absorption de sang. Les dix épisodes relatent les exploits sanglants de criminels en bande organisée qui s'autoproclament « Les Vampires ». Musidora (Jeanne Roques) y joue le rôle d'Irma Vep, anagramme de vampire, et annonce les exploits de la femme fatale, « fidèle seconde » du grand vampire[11]. Le film en lui-même n'appartient pas au genre fantastique, mais les méthodes des

criminels sont mystérieuses et sidèrent victimes et enquêteurs. La manière de montrer les corps des comédiens-vampires est proche de la chorégraphie, très érotisée. Ils sont moulés dans des tenues noires, se déplacent lentement tels des funambules pour pénétrer chez leurs victimes. Musidora/Irma portent plusieurs identités et par conséquent des costumes différents à chaque épisode.

Photographie publicitaire de Musidora, 1915.



Ce collant noir qu'elle revêt est devenu iconique grâce à son rôle d'Irma Vep dans le film *Les Vampires* de Louis Feuillade.

9 Le vestiaire est caractéristique de la mode de l'époque, parfois d'inspiration masculine, sauf lorsqu'elle est vampire : sa tenue, un maillot qui la couvre des pieds à la tête[12], moule son corps et fait qu'elle est, selon la formule consacrée, « habillée en nue ». Il faut donc négocier avec la censure. Le noir du maillot fabriqué en soie par le couturier Paul Poiret[13] contraste, mais rappelle le « maillot chair »

qui était de mise au music-hall avant la « bataille du nu » achevée en 1907[14]. Certaines scènes correspondent exactement à l'idée de la femme vampire, en particulier lorsque vêtue d'une cape aux allures d'ailes de chauve-souris elle s'introduit chez une innocente victime vêtue de blanc. Un décor gothique, une jeune femme endormie, immaculée et innocente, face à un être lugubre surgi de la nuit : cela rappelle la toile *Le Vampire sort du néant* de 1820, et montre combien est vivace cette atmosphère particulière, et comment elle est régulièrement réactivée par les différentes propositions filmées. D'autant que celles-ci sont aussi déclinées sous formes de romans-photos.

Le vampire sort du néant, 1820.



Toile imprimée illustrant *Le Vampire*, mélodrame de Pierre F. Carmouche et d'Abbans, prologue de Charles Nodier et musique de Puccini, représenté pour la première fois à Paris en juin 1820.

Bibliothèque Forney.

10 Si notre regard actuel trouve banale l'affiche du film, elle est au début du siècle d'une incroyable audace. La cinémathèque française cite Desnos, Breton, Aragon mais aussi Colette comme admirateurs incontournables. *Musidora* a cristallisé désir, inquiétude, ambivalence genrée, et c'est à elle qu'on doit le terme encore usité de *Vamp*, synonyme de femme fatale. La nuit, comme dans les romans gothiques, décline les critères du fantastique, c'est-à-dire l'intrusion du « surnaturel » dans le quotidien, qui provoque le doute et l'inquiétude chez les lecteurs ou les spectateurs. C'est un moment propice aux cauchemars et aux apparitions. L'obscurité permettant à chacun d'imaginer le pire et d'exciter la peur.

11 Si la *Musidora* de Feuillade pose les bases de la femme vampire, on retrouve une esthétique différente dans le film *Vampyr* de Dreyer sorti en 1932, inspiré par les nouvelles fantastiques de l'auteur irlandais Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872) et *La Chambre de l'auberge du Dragon volant* (1872). Dreyer ne trouvant pas de production, c'est finalement un mécène qui permet au film d'exister : le baron Nicolas de Gunsburg. Il finance le film et en est l'acteur principal, en jouant le rôle d'Allan Grey. Le film est le premier parlant de Dreyer, et l'action se situe dans le même temps que le tournage. Impeccablement habillé d'un costume croisé masculin – probablement sur-mesure étant donné le tombé – dans le plus pur style des années 1930, et d'une chemise à poignets mousquetaire à boutons de manchette, pochette assortie, l'acteur est d'une grandeance [15]. Les deux comédiennes obéissent aussi à la mode du moment : Gisèle, sœur de la jeune victime, porte une robe à col rond bordée de dentelle qui dégage son cou, tout en restant pudique, tandis qu'une longue rangée de petits boutons de nacre décore le buste. Son costume n'est pas ostentatoire. La coiffure est en chignon « à la danseuse » avec une raie au milieu qui a l'avantage de mettre le visage en valeur et d'offrir le cou. Léone, la victime, qui s'alanguit de plus en plus, est présentée presque toujours couchée, sauf lorsqu'elle est attirée au dehors : elle porte alors une longue chemise de nuit blanche qui lui donne un air fantomatique. Le vampire, Marguerite Chopin, ne porte pas de signes particuliers en dehors de sa vieillesse qui fait d'elle un être dont on ne distingue pas le genre. Elle est habillée de noir, avec un col proche de la fraise renaissance qui peut suggérer une silhouette décadente.

12 Si nous retrouvons l'opposition colorée de la blancheur face à la noirceur, *Vampyr* de Dreyer comporte des scènes qui deviendront archétypiques des films de vampires : l'arrivée dans un village inquiétant, le château à moitié vide, l'immense parc et le temps flottant associé au cauchemar, la difficulté à s'échapper d'un subconscient aux méandres multiples, le point de vue interne d'Allan Grey qui permet au spectateur de partager son angoisse, puis son effarement. Enfin, la mort du vampire et sa destruction, un pieu enfoncé dans le cœur, est un motif qui existait déjà dans le roman *Carmilla*.

Le basculement d'humaine à vampire : Lucy Westenra

13 Alors que le prénom de Lucy Westenra évoque la lumière du couchant, Bram Stoker puis Coppola transforment la jeune fille de 19 ans en vampire avide de sexe et de sang. Elle est la meilleure amie de Mina, l'héroïne du film, toujours habillée de costumes évocateurs de la mode bourgeoise de la fin du XIX^{e} siècle, dont les couleurs reflètent son caractère, mais évoquent également le carcan social dans lequel elle est enfermée. Cela crée un contraste avec Lucy qui est dans le film une jeune fille de famille fortunée, rousse et libre, qui aime être séduite et courtisée. Elle est sur le point de choisir un mari parmi plusieurs prétendants. Sa chevelure rousse inscrit Lucy dans une généalogie : sa rousseur évoque les textes fondateurs chrétiens ainsi que Lilith, première femme d'Adam, qui fut renvoyée du jardin d'Eden car elle refusait d'obéir. Accueillie en enfer, elle symbolise la luxure. Les différents costumes de Lucy, quant à eux, accentuent sa fatale destinée. Lors de la fête de gala, où elle annonce le choix de son époux, elle porte une robe dite à faux cul très près du corps, subtil mélange de plusieurs époques, puisque les manches gigot portées basses et le décolleté évoquent davantage la mode des années 1830 que celle de 1900. Ce volontaire mélange de style est accentué par la couleur de la robe : un vert clair aux broderies en entrelacs verts foncés qui signifient le serpent tentateur. La créatrice de costumes Eiko Ishioka l'appelle « *the snakedress* ».

14 Lorsque ses rencontres avec Dracula la métamorphosent en succube, elle est habillée de rouge, rappel du sang et couleur des prostituées. Sa robe est constituée d'un haut qui épouse ses formes à la manière

d'un corset souple, et soulignée de bande de dentelles assorties. Le haut du corps est libre et les cheveux sont lâchés. La jupe en mousseline de soie transparente orange est digne d'une Salomé tentatrice. On pourra aussi se référer aux peintures néoclassiques de John William Godward *Athenais* de 1908, et *Drusilla* de 1906. Puis quand la jeune femme meurt, on l'enterre dans sa robe de mariée. Eiko Ishioka[16] dévoile une partie de ses sources d'inspiration, elle évoque une certaine approche élisabéthaine du col fraise féminin, ainsi que des tableaux du peintre baroque allemand Michael Conrad Hirt, notamment son *Portrait de Margarete Brömesen* (1642).

Sadie Frost en Lucy Westenra dans *Dracula* de Francis Ford Coppola 1992.



Pictorial Press.

Maquette de la robe de mariée de Lucy dessinée par Eiko Ishioka, 1991.



***Portrait de Margarete Brömsen* par Michael Conrad Hirt, huile sur panneau, 1642.**



Lübeck, St. Annen-Museum.

15 L'observation rappelle aussi les vierges espagnoles et gitanes, lesquelles sont habillées de matières précieuses et virginales. Une perturbation visuelle est provoquée chez le spectateur, en particulier lorsque la défunte descend dans la crypte un enfant dans les bras : le costume évoque la *Vierge à l'enfant*, mais contredit immédiatement par le comportement et l'immense collerette, dont la présence sépare déjà la tête du corps. Pour celle-ci, la créatrice[17] s'est inspirée des inquiétants lézards à collerette ou *Chlamydosaurus kingii*, appelés plus communément dragons d'Australie. Autant de symboles implicites qui confirment le nouveau statut de la jeune femme, et son appartenance au monde des ténèbres, et qui en font un personnage inoubliable.

16 **Du monstre au séducteur : l'homme vampire**

Affiche publicitaire montrant Nosferatu accompagné de rats, dessin d'Albin Grau, 1921.



17 Le premier vampire masculin à l'écran est *Nosferatu*. C'est un féru d'occultisme, Albin Grau qui fonde la société Prana-film en 1921, et s'attaque à l'adaptation du *Dracula* de Stoker. Le nom qui titre le film s'inspire du slave ancien *nosufur-atu*[18]dont l'étymologie grecque *nosphoros* signifie « celui qui apporte la peste ». L'ancrage dans les racines littéraires est donc double. Pour élaborer la construction du monstre joué par Max Schreck, Albin Grau s'inspire des illustrations d'Hugo Steiner-Prag réalisées pour le roman *Golem*, déjà adapté au cinéma. Pour ce faire, il réalise un des premiers story-boards constitués de nombreux croquis où sont précisés allure, aspect et maquillage. Ainsi on réalise l'impact du travail de Steiner-Prag, en particulier le portrait de Paracelse dans *Saturn Gnosis*, revue d'occultisme animée par Grosche avec pour directeur artistique Albin Grau. Les décors sont par ailleurs inspirés des gravures de journaux de mode qui mettent en scène les sujets dans des décors et des scènes quotidiennes – femme ou homme lisant ou prenant le thé par exemple. Le vampire porte un visage qui signifie la monstruosité,

d'une pâleur suspecte évocatrice d'une vie enfuie, enfin les dents, exagérément longues, disent le désir de mordre et boire le sang humain. On remarquera, cependant, que ce sont les dents de devant et non pas les canines qui seront ensuite plébiscitées dans les futures versions de *Dracula*. Les yeux globuleux révèlent quant à eux le nyctalope. Enfin, ses grandes oreilles en pointe et sa calvitie totale complètent le portrait et rendent le personnage inquiétant. Son manteau de style redingote est fermé par des brandebourgs discrets. C'est Albin Grau qui a dessiné costumes et décors, ainsi tout concourt dans l'atmosphère inquiétante qui se diffuse, associée à la nuit et son obscurité [19]. Réalisé par F. W. Murnau, le film installe un moment-clé dans l'histoire des vampires : le lever du soleil qui détruit le monstre.

La Une du *Film Complet*, n° 195, décembre 1925.



Le roman-photo associé au film : une façon d'entretenir le mythe et le succès.

Bibliothèque nationale de France.

18 Des croyances populaires à la littérature, et jusqu'au cinéma, se forge une culture fantastique qui continue d'infuser et de se propager. Pourtant, société patriarcale oblige, c'est l'homme vampire qui demeure dans l'imaginaire. Dans une approche freudienne de l'histoire, il est aussi « l'initiateur » grâce à un savant mélange d'aristocratie ancienne croisée avec la sexualité. Ainsi les récurrences répondent aussi aux attentes du public, et ce n'est que récemment qu'on peut associer le vampire à un banal grand adolescent anémié.

Costume d'Odry, vampire La Rose, dans *Les trois vampires*, 1820.



Vaudeville de Nicolas Brazier, Gabriel et Armans d'Artois, eau-forte.

Bibliothèque nationale de France.

L'acteur Bela Lugosi en Dracula, photographaphie anonyme de 1931.



Universal Studios

19 En 1931, Dracula adopte une allure bien plus humaine et le monstre disparait au profit d'un dandy raffiné mais aussi envoûtant et ténébreux. De plus, c'est un aristocrate comme l'était son lointain ancêtre véritable Vlad Dracul. « Il est interprété par Bela Lugosi et Il pose le vampire comme un être de séduction, et Bela Lugosi recevait des milliers de lettres enflammées d'admiratrices qui ne désiraient qu'une chose, se faire vampiriser par lui [20] ». Cette période marque un tournant car la laideur de Nosferatu disparait, comme si Allan Grey de *Vampyr* avait pris sa place. Séducteur irrésistible, le brun ténébreux d'origine slave Béla Lugosi [21] ne fait qu'un avec son personnage, et au lieu d'épouvanter, il va désormais fasciner. Ce dernier triomphe déjà au théâtre dans ce rôle, lorsque l'acteur pressenti pour reprendre le rôle au cinéma décède. Habillé d'un impeccable smoking trois pièces, costume noir, gilet et chemise blancs, nœud papillon blanc et chaine

de montre gousset et épingle à cravate, il symbolise le raffinement et son statut de comte. C'est l'acteur qui aurait insisté pour que son visage soit couvert d'une base verte sous son fond de teint, et pour que l'implantation de ses cheveux soit redessinée, ces derniers étant plaqués en arrière comme le veut la mode d'alors [22]. C'est aussi Lugosi qui porte la première cape masculine, qui est à l'origine un accessoire d'illusionniste, de magicien de cirque. Doublée de rouge, elle rappelle le sang. En France, elle a une signification supplémentaire, la couleur rouge étant réservée au XVII^{e} siècle aux aristocrates [23]. Toujours est-il que Lugosi installe pour une longue période l'allure et le style de Dracula, devenant la référence populaire absolue au XX^{e} siècle.

20 Dans les années 1950, Christopher Lee peut être considéré comme le successeur de Lugosi. Si les codes vestimentaires sont conservés, ce nouveau Dracula semble plus austère : le costume est entièrement noir, même s'il porte une chemise blanche dont on ne voit que le col. L'immense cape noire, encore doublée de rouge, insiste sur son visage. Désormais les yeux sont fibrillés de rouge, et surtout le sang qu'il absorbe est désormais visible, passage d'un cinéma noir et blanc à un cinéma en couleur oblige. Cependant sont conservées les couleurs connues de noir et de blanc qui incarnent désormais l'homme élégant associé au vampire. Dracula est un homme qui suit la mode de son temps, il n'a jamais l'air d'arriver d'une autre époque, ce qui se révèle indispensable pour pouvoir se fondre parmi les humains. Durant vingt ans, Christopher Lee tourne un nombre impressionnant de versions de Dracula.

21 Cependant en 1992, Coppola, assisté de la créatrice Eiko Ishioka, « révolutionne » une allure qui semblait figée dans le temps et qui désormais fait sourire. L'histoire est fidèle à celle Bram Stoker : Dracula est un noble comme son modèle, et devient vampire par amour. Tous les éléments qui se sont agrégés progressivement au cours du temps sont réunis pour la réalisation d'un film qui fait évènement. Le comte n'est pas montré dans une seule et élégante tenue : il change d'apparence en fonction de ses sentiments, une innovation, car par ailleurs, il n'en possède pas hormis son besoin de chasser. À Londres, il porte un accessoire signifiant : des lunettes à verres fumés pour protéger ses yeux et pouvoir de ce fait sortir le jour. Le réalisateur s'appuie d'abord sur la véritable histoire de Vlad Dracul, prince guerrier, et son armure insiste sur le monstre intérieur

à venir. Elle est porteuse de symboles et préfigure le futur du personnage : la couleur pourpre qui fait allusion au sang qu'il verse pendant le combat, et celui qu'il absorbe une fois vampire. Le casque à oreilles pointues qui évoque une figure archaïque associée aux loups – qu'il pourra diriger non-mort – tandis que les motifs sont à mi-chemin entre un étrange insecte et un écorché. La silhouette et l'emboitement des différentes parties sont à associer à l'armure samouraï.

22 Lorsque Jonathan Harker rencontre Dracula, ce dernier porte une longue tunique blanche qui couvre la totalité de son corps, ainsi qu'un manteau d'intérieur pourpre à la longue traine : l'inspiration est le kimono et les armoiries du seigneur sont brodées sur les deux côtés du buste. Sa coiffure est spectaculaire : deux immenses coques de cheveux sur un front très dégagé ne sont pas sans rappeler les perruques du *Casanova* de Fellini (1976), mais bien plus importantes en volume. Une longue natte en queue de dragon conclue l'allure : au final, une sorte de coiffure XVIII^{e} siècle décadente et baroque. Michèle Burke, en charge des coiffures et maquillages, explique : « Francis ne voulait pas du Dracula typique qui avait déjà été fait à Hollywood. Il voulait quelque chose de différent, un nouveau Dracula sans la cape, sans la peau blanche pâle. »[24] Ce comte Dracula a renouvelé le genre et est devenu à son tour un film de référence, notamment grâce à des trucages faits « à l'ancienne », comme un hommage à l'origine gothique de l'histoire.

23 Si ce Dracula semble le dernier, les vampires continuent eux d'être parmi nous. Ainsi *Entretien avec un vampire*, d'après le roman de Anne Rice, met en scène le vampire romantique qui souffre de sa condition et se révèle sensible. Ce genre de romans, adaptés à l'écran, proposent une nouvelle image du vampire qui connaît un nouvel engouement à l'aube du XXI^{e} siècle, annonciatrice des sagas comme *Twilight*. Le long métrage en question réunit les « beaux acteurs[25] » du moment. Les costumes sont ancrés dans l'époque de la narration, ou celle où l'humain a été mordu et contaminé : 1794 pour le personnage de Claudia. L'action se déroule ensuite en 1860, dans une époque présentée comme flamboyante, riche et fascinante, symbole du romantisme esthétique et littéraire.

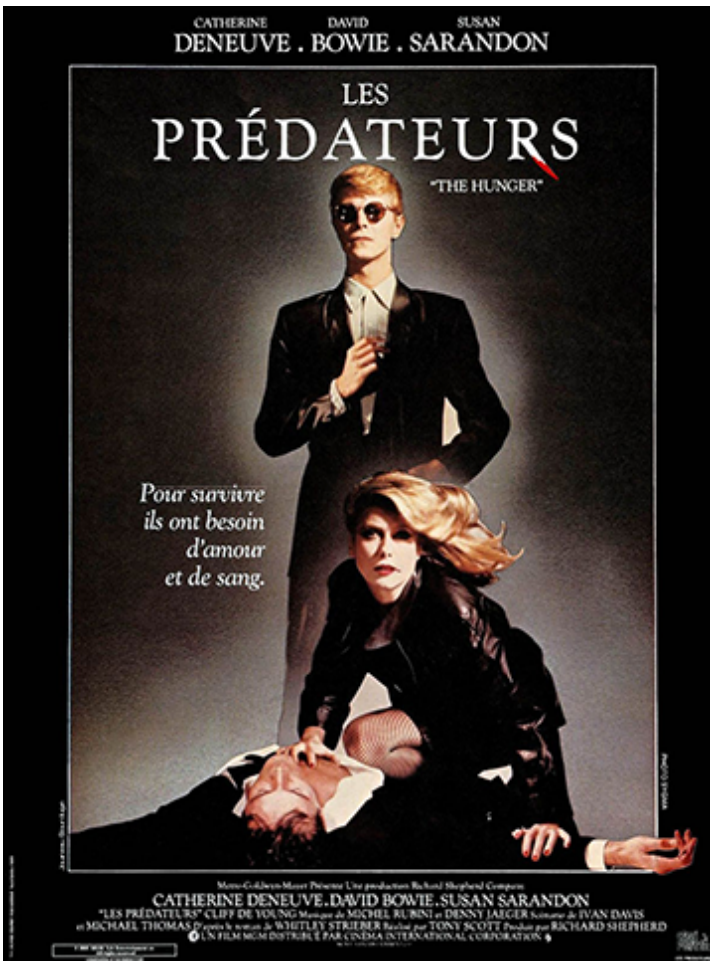
24 Les renouvellements visuels effectués dans le dernier quart du vingtième siècle permettent au vampire d'évoluer et de continuer à

échanger avec les lecteurs et les spectateurs. Ainsi, l'adaptation l'associe à son immortalité présupposée.

Les vampires ont–ils des femmes ou des enfants ?

25 Les couples de vampires sont assez rares pour qu'on les remarque. En effet, la recherche de proie est jusqu'à présent solitaire, la contamination en non-mort est rarement déclinée en couple de ce fait inséparable. En 1983, le réalisateur Tony Scott propose *Les Prédateurs*, film sophistiqué, sur un couple de vampires constitué de Catherine Deneuve, dans le rôle de Miriam, et de David Bowie, dans celui de John. Les deux icônes incarnent un couple extrêmement raffiné : Catherine Deneuve est habillée par Yves Saint Laurent, dont elle est la muse, et Bowie par Milena Canonero [26]. Les coiffures sont très années 1980 : chignon banane revisité ou à tendance punk-chic. Le vestiaire du vampire est renouvelé par John qui arbore de la couleur, même s'il porte le costume croisé habituel. Cette fois, il est de couleur crème, porté avec une chemise bleue, ainsi assorti aux vêtements de sa compagne. Le vestiaire de l'un et l'autre est très marqué par la mode des années 1980. Le cuir très ouvragé et les vêtements de nuit en satin de soie rose et noir, accordés pour l'un comme pour l'autre, soulignent un couple uni dans leur destin. Accessoires de mode, nombreux chapeaux, lunettes, et même voilette pour Deneuve-Miriam, le tout avec des lignes évocatrices de ces années punk-rock, cette élégance sophistiquée inscrit le couple dans un évident confort financier. Le château gothique est remplacé par un manoir de style victorien en plein New York. Le renouveau se situe aussi dans le fait qu'ils ne craignent pas le jour, n'ont pas de canines proéminentes et peuvent sortir et vivre comme tout le monde. La disparition de John-David Bowie est étonnante comparée aux usages en cours : c'est un processus de vieillissement accéléré qui, en quelques heures, le conduit à la mort. Ici pas de croix dans le cœur ou de décapitation, mais une sorte de rattrapage du temps humain.

Affiche française du film de *Les Prédateurs* (*The Hunger*, 1983) de Tony Scott.



120 x 160 cm.

Collection particulière.

26 Le synopsis propose une Myriam née au cours de l'Égypte antique, pour survivre elle doit boire du sang humain tous les sept jours. C'est elle qui confère l'immortalité, à condition que perdure le puissant lien amoureux entre elle et son compagnon. Par conséquent, la mort de John signe la mort de leur amour. Elle se tourne alors vers une femme médecin, spécialiste du vieillissement, et tente d'en faire sa compagne. On assiste ici à un changement considérable de l'image du vampire, avec la suprématie et la puissance féminines, ainsi que la promotion de l'homosexualité, démarche inédite au début des années 1980.

27 Les enfants vampires sont également peu présents dans les livres comme à l'écran. On pensera tout de même à la nouvelle de

Richard Matheson *La robe de soie blanche*, en 1951, dont la narration se déroule du point de vue de l'enfant vampire – une perspective étonnante car l'une des thématiques principales du vampirisme est la sexualité. Dans *Entretien avec un vampire*, la jeune Claudia est transmutée en vampire alors même qu'elle n'est qu'une petite fille. Le personnage, joué par Kirsten Dust, pose le dilemme de son existence : son corps reste celui d'une enfant, telle qu'elle a été mordue à la fin du XVIII[e] siècle, mais ses émotions et ses attentes sont progressivement celles d'une femme lorsqu'elle atteint 1860. Le film *Morse*, du suédois Tomas Alfredson (2008) donne aussi le rôle principal à une enfant vampire, Eli. Un jeune garçon harcelé par des collégiens, Oskar, est attiré par elle. Ce sont deux marginaux, étranges et solitaires, qui se rencontrent et se lient d'amitié. L'esthétique du film dépeint la banlieue de Stockholm. Difficile d'imaginer une luminosité plus lugubre, la nuit durant presque 24 heures. Nous sommes dans les années 1980, identifiables par la coupe de cheveux du jeune Oskar, quelques manteaux et anoraks, et les motifs sur certains pulls alors en vogue. L'aspect des adolescents emmitouflés dans leurs vêtements est banal. A *contrario*, au cœur de l'hiver suédois, la jeune vampire est vêtue d'un tee-shirt. Le fait qu'Eli soit peu couverte annonce son étrangeté. À un des moments forts du film, les deux jeunes se parlent allongés à même le sol : Oskar a l'air angélique, avec ses cheveux blonds et son pull en laine bleu, tandis qu'Eli, avec ses cheveux bruns détachés et son pull en laine rouge, est dans son incarnation démoniaque. Ces détails sont essentiels car ils informent de façon subtile spectatrice et spectateur sur chaque personnage.

28 Enfin, les grands adolescents de *Twilight* personnifient de vrais adolescents d'aujourd'hui, avec leurs fantasmes de pouvoir et de sexualité. Si le succès de l'ouvrage et des films a été retentissant, on ne peut faire que ce constat : les vampires sont devenus ordinaires. Habillés comme tout le monde, ils ne craignent plus le jour, et se battent principalement contre des bandes rivales, aux pouvoirs équivalents. Ils peuvent tomber amoureux, se marier et avoir des enfants.

29 Parce qu'ils sont associés à une de nos peurs ontologiques, les vampires sont éternels. Si le vampire est une sorte de créature qui puise son origine dans diverses mythologies, on voit cependant qu'il évolue considérablement en fonction de la société qui l'observe et le craint. Associé au sang et à la sexualité, son omniprésence dans des

séries télévisées l'ont rendu presque banal, trop proche de nous. Aujourd'hui, il fascine davantage les jeunes générations que les adultes. Mais attendons sur une nouvelle proposition littéraire ou artistique qui saura toucher un large public, ravi d'être effrayé.

NOTES

1 Box-office mondial, IMDB pro de 1992.

2 Lémures gréco-romaines, Lamies de Lybie, Gholesde Perse etc.

3 Villeneuve, Roland, *Loups-garous et vampires*, Infrarouge, 1993.

4 Ch'ing Shih de Chine, croyances bantoues…

5 Queralt del Hiero, Maria Pilar, « Elizabeth Báthory, la comtesse sanglante », *National Geographic*, juillet 2021.

6 « De la mastication des morts dans leurs tombeaux »

7 *Le romantisme « frénétique ». Histoire d'une appellation générique et d'un genre dans la critique de 1821 à 2010.* Thèse de littérature française soutenue le 27 juin 2012 par Émilie Pezard, sous la direction de Bertrand Marchal, Professeur à l'Université Paris IV.

8 Mélodrame coécrit avec Carmouche et Jouffroy présenté au théâtre de la porte Saint-Martin le 13 juin 1820.

9 Bram Stoker décrit un pays où il n'est jamais allé. On peut faire l'hypothèse que la description correspond à toute personne imprégnée de la mode orientaliste.

10 Le terme signifierait Fils du Dragon ; or, on sait qu'en territoire chrétien, le dragon est symbole du Démon. On se reportera aux figures bibliques de Saint Georges terrassant le dragon, Saint-Michel contre le dragon, etc.

11 Gauthier, Patrice, et Lacassin, Francis, *Louis Feuillade, maître du cinéma populaire*, Paris Gallimard, 2006.

12 Qu'on appellerait aujourd'hui un académique en danse.

13 Bibliothèque de la Cinémathèque française, où Jeanne Roques travailla plus tard.

14 Autorisation d'une nudité réelle en scène à condition que ce soit en référence aux Beaux-Arts. C'est-à-dire parée de voiles et bijoux, système pileux éradiqué. Voir Perault Sylvie « Du scandale au banal. Montrer et voir la

nudité féminine sur scène : des planches du XVII[e] siècle aux music-halls parisiens », dans *Obscénité, pornographie et censure. Les mises en scène de la sexualité et leur (dis) qualification*, Beauthier R et Méon J.M (dir), éditions de l'Université de Bruxelles, 2010.

15 Plus tard, il deviendra d'ailleurs rédacteur pour le magazine *Harper's Bazaar* puis rédacteur mode de *Vogue*.

16 La regrettée créatrice a obtenu un oscar pour les créations de ces costumes. Elle explique qu'avant cette scène, elle n'avait jamais utilisé d'orange dans ces créations.

17 « How EikoIshioka's revolutionary costumes won Coppola's "Dracula" an Oscar », *The Academy* https://medium.com/art-science

18 Lacuve Jean Luc, supplément au coffret MK2.

19 Lourcelles Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, tome 3 « Les Films » Bouquins éditions, 1999.

20 Stéphane du Mesnildot (journaliste aux *Cahiers du cinéma*) dans « Le vampire au cinéma, une histoire de transgression sexuelle », France-Culture, 23/10/2019.

21 Lugosi est hongrois.

22 Pinteau Pascal, *Effets spéciaux, un siècle d'histoire*, Minerva, Genève, 2003.

23 Voir les lois somptuaires à la cour de Louis XIV.

24 *Les Inrockuptibles*, 27 /02/2020 et Bram Stokers « Dracula » et ' Michele Burke micheleburke.com

25 Brad Pitt, Tom Cruise, Antonio Banderas, Christian Slater.

26 On lui doit Orange mécanique, Barry Lindon, Antoinette de S. Coppola, Grand Budapest hôtel Marie. Elle est multi oscarisée.

AUTEUR

Sylvie Perault

Sylvie Perault est anthropologue spécialiste du costume de scène et d'écran, auteure de plusieurs rapports pour le ministère de la Culture sur les savoir-faire associés à la création des costumes pour le théâtre, les spectacles et le cinéma.

Elle a été commissaire d'exposition pour le Centre National du Costume de scène : exposition *Artisans de la scène*, le Centre Français du Patrimoine Immatériel : exposition *Corps/décors*. Enseignant et chercheur, elle est intervenue plusieurs années à l'ENSATT et dans les universités Paris 8 et Paris 3 Sorbonne nouvelle. Elle dirige le groupe de recherches *Corps Costume de Scènes et d'Écrans* (CERPCOS) depuis 2002. Les travaux en cours sont en association avec l'Institut National de L'Audiovisuel (INA) Un long terrain a permis de rencontrer les créatrices et créateurs de costumes à la télévision de la RTF à la SFP. Un ouvrage associant archives privées, témoignages, maquettes et photos de plateaux à paraître à l'automne 2023.

Matières et métiers pour une nuit miraculeuse

De quelques fournisseurs pour briller en soirée

Émilie Hammen

PLAN

Des armures de la soie
Paillons et paillettes
Splendeurs synthétiques

TEXTE

1 Dans le vaste jardin qui entoure sa maison de couture, alors sise à l'angle de la rue du Faubourg Saint-Honoré et de l'avenue d'Antin, le temps d'une soirée qui se prolongera jusqu'au petit matin, le couturier Paul Poiret orchestre sa « 1002e nuit ». Vision orientaliste d'un couturier qui invente un ailleurs rêvé, cette « nuit miraculeuse » du mois de juin 1911 marquera le Paris mondain : elle signale la position centrale du créateur au sein de la couture parisienne, alors qu'il parvient à rassembler – et à costumer – pour cet évènement une foule de clientes et de curieux. Elle révèle aussi sa perspicacité commerciale par la mise en scène spectaculaire de son univers créatif. Homme de théâtre et conteur, Poiret apprécie la dramaturgie de la scène, mais peut-être davantage encore ses rouages techniques – dans l'obscurité d'une salle, la lumière savamment maitrisée sur les acteurs et leurs parures laisse libre cours à l'imagination. Aussi, dans ses jardins, lanternes lumineuses et projections cinématographiques participent de sa fantasmagorie nocturne et dévoilent, selon ses propres mots, un « amas confus de soieries, de bijoux et d'aigrettes qui chatoi(ent) comme un vitrail sous la lune [1] ».

2 Artiste autoproclamé des modes, Poiret participe avec ferveur à leurs élévations au sein d'une hiérarchie des pratiques créatives, multipliant ses collaborations avec les peintres notamment. Mais dans la rhétorique à l'œuvre pour qualifier ses silhouettes ici plongées dans une pénombre habilement composée, c'est l'un des arguments fonda-

teurs d'une appréciation artiste des modes que l'on retrouve – Théophile Gautier n'enjoignait-il pas précisément ses contemporains à venir observer le beau, à la nuit tombée, dans le *vestibule des Italiens*, là où « les duchesses du monde ou du demi-monde attendent leurs voitures, drapés de burnous blancs, de cabans rayés, de camails d'hermine, de sorties de bal capitonnées et bordées de cygnes [2] » ?

3 La mode pour la nuit, et surtout pour la lumière artificielle et limitée qui l'anime, constitue un motif central dans la presse. Sous la plume des chroniqueurs dandys comme des critiques les plus inspirés à l'image de Gautier, elle est l'occasion de sortir d'une seule appréciation usuelle de ses différents artefacts, pour ne devenir précisément, qu'une vision, une apparition, propice aux divagations poétiques. Or, tout aussi fugaces et intangibles soient-elles, ces dernières sont le fruit de techniques et de matériaux singuliers, capables de jouer de la lumière et de ses qualités optiques. Poiret comme les modistes dont Gautier évoque le travail à la sortie des théâtres parisiens sont tributaires des inventeurs et des fournisseurs qui en conçoivent et développent les composantes – armures des textiles, fournitures de broderie, fibres inédites… C'est une histoire des techniques d'une singulière précision qui se discerne au fil des commentaires de la presse de mode. Autant de matières, de métiers et surtout d'acteurs qui sont, précisément, souvent occultés des récits, et qu'il conviendra de remettre en pleine lumière.

Des armures de la soie

4 « Les lustres formaient, comme aux autres bals de l'Opéra, un dôme de lumières sous lequel brillaient toutes les parures des femmes. (…) Une masse éblouissante de lumières artificielles se reflétant dans des glaces, dénaturait et embellissait tous les objets [3]. »

5 L'appréciation des conditions d'éclairage du bal de l'Opéra en 1833, sous la plume du journaliste du *Petit Courrier des Dames*, suggère une proximité entre l'apparition des chanteurs ou danseurs et celles des spectatrices. On fait depuis une dizaine d'années l'expérience de l'éclairage au gaz sur la scène et dans les salons des théâtres. Miroirs, chandeliers et globes en cristal facettés permettent d'en moduler la puissance et les effets sur les étoffes comme sur les visages [4].

Les salons de la Maison Delisle.



Maison Delisle *A Sainte Anne* (coll. Hartmann)

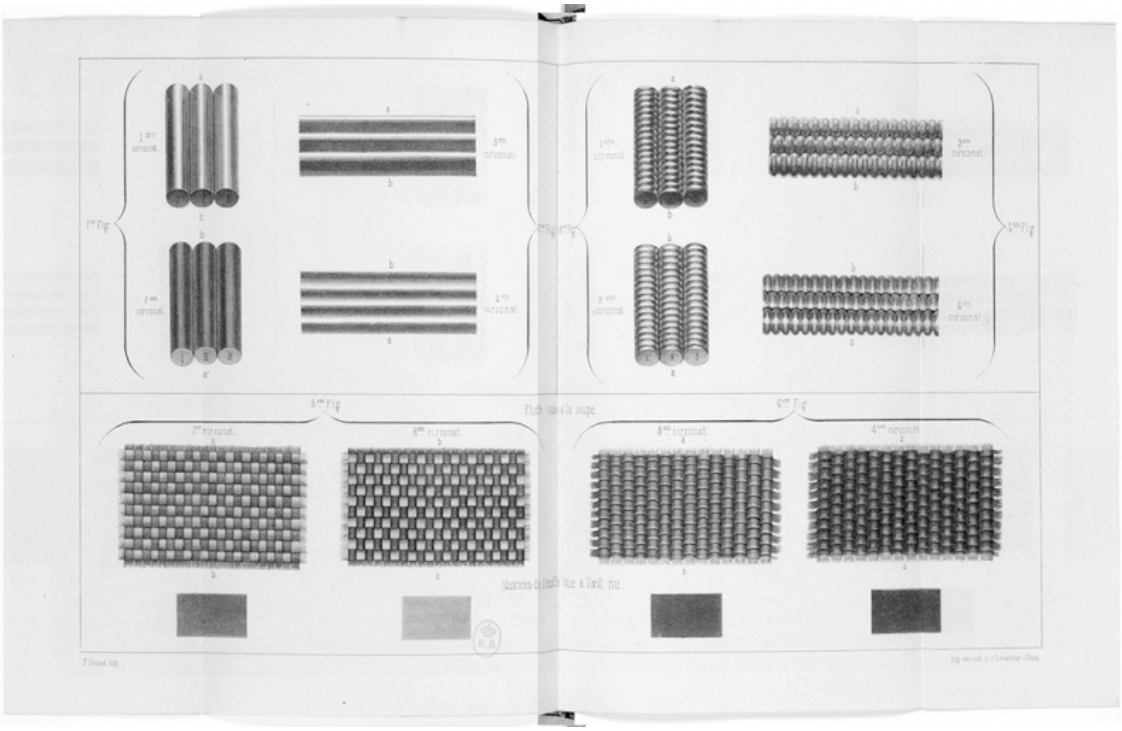
Reproduit dans Paul Jarry, Les magasins de nouveautés, histoire rétrospective et anecdotique, Paris, A. Barry & Fils, 1948, p. 11.

6 Entre la rue de Grammont et la rue de Choiseul, aux numéros 13 et 12 respectivement, se dresse non pas un théâtre mais un vaste magasin de nouveautés qui ne leur envie que peu de choses en termes d'installation et de féérie lumineuse. C'est l'entrepreneur M. Delisle qui fonde quelques années plus tôt ces magasins À *Sainte Anne*, un temps situés dans la rue du même nom, qui voit grand désormais. À partir de 1830, ses salons qui attirent tous les élégants parisiens, comme les têtes couronnées européennes lors des grandes expositions saisonnières de nouveautés, jouent de la lumière naturelle avec leurs vastes fenêtres, comme de celle, artificielle, diffusée par les nombreux lustres qui leur répondent, bordés de grands miroirs. La maison en use avec habileté, « elle a choisi le retour du printemps comme la meilleure heure pour une exposition solennelle des modes et des fantaisies de la saison, et les richesses de son assortiment se sont étalées avec grâce aux premiers rayons du soleil d'avril. » Car si l'enfilade de pièces débordantes de soieries, propose des cachemires

judicieusement importés d'Inde et, dès ces années 1840, une part non négligeable de vêtements confectionnés, ce parcours à travers les plus riches étoffes laisse la part belle aux tissus pour le soir et livre ainsi un « panorama féérique [5] ».

7 « Beaucoup d'autres étoffes d'un genre nouveau viennent aussi d'apparaître dans la maison Delisle », remarque encore le *Petit Courrier des Dames* en 1837. « Des moires brochées, des satins fleurdelisés, des reps à bouquets ; d'autres à dessins satinés, des velours épinglés, des armures à triples reflets, sont surtout d'une nouveauté et d'une distinction ravissante : qu'on se figure une soie souple, épaisse et se nuançant en divers tons selon les ondulations qu'elle produit. Ainsi l'on voit se reproduire dans un même pli de l'étoffe et varier ainsi des transparences dont on peut avoir une idée parfaite en se rappelant l'effet gorge de pigeon. » [6] Du procédé du moiré, une technique d'ennoblissement qui permet, par un calandrage de l'étoffe passée entre deux cylindres d'obtenir des effets glacés et miroitants jusqu'aux variations sur la brillance des armures satin, la lumière balaye les matières décrites par le journaliste anonyme [7]. Eugène Chevreul, le grand théoricien de la couleur et de ses lois de contrastes simultanés s'arrêtera également sur les effets optiques propres aux « velours épinglés », c'est-à-dire aux velours côtelés, avec leur structure à côtes transversales creuses [8]. Mais c'est l'innovation que représente cette « armure à triples reflets » qui retient le plus l'attention de l'auteur, avec les jeux permis par le drapé du tissu qui exacerbent les effets changeants produits par la combinaison de fils de chaîne et de trame de coloris différents.

Les effets d'optique sur la soie.



M. E. Chevreul, Théories des effets optiques que présentent les étoffes de soie, Paris, Firmin-Didot Frères, 1846, n.p.

8 Les dispositifs que représentent les galeries d'exposition conçues par Delisle et ses collaborateurs pourraient représenter leur seul apport à cette chatoyante fantaisie textile. Mais ce serait ignorer les contours réels du rôle de ce « roi de la mode[9] » : la presse ne manque de signaler que les étoffes vendues sont exclusives à la maison, résultat d'accords passés avec les industriels lyonnais. Or, l'entrepreneur n'est pas seulement marchand : par ses « rapports quotidiens avec l'élite de la fashion parisienne », il en perçoit le goût et les envies. Avec ses collaborateurs, ils « ne se bornent pas à monopoliser dans (les) premières fabriques les nouveautés les plus à leur convenance, ce qui est déjà beaucoup. Ils commandent directement, ils fournissent eux-mêmes les dessins, les armures ; en un mot, il leur arrive bien souvent de s'élever de la vente en détail aux difficiles recherches de la composition et de la fabrication[10] ». Le commerce de la nouveauté s'allie ici aux connaissances esthétiques mais aussi techniques qui en autorisent le renouvellement, et laisse apparaître près de vingt années avant l'avènement de la haute couture ces métiers et acteurs qui

préfigurent les talents singuliers que l'on ne reconnaîtra qu'aux grands couturiers.

> « Les reps Trianon et le satin Ismael peuvent compter parmi les plus belles étoffes de soirée qui se trouvent chez Delisle ; heureusement que de ces superbes magasins à ceux de Violard il n'y a qu'un pas, car on comprend que les dentelles en or ou argent exécutées par cet habile fabricant sont les garnitures dignes de semblables parures. » [11]

Il est aisé de reproduire, au cœur de l'actuel deuxième arrondissement parisien, le parcours emprunté par une élégante en quête d'une éblouissante tenue du soir. Dans ce périmètre historiquement déjà consacré aux marchands et marchandises de mode, qui depuis la Rue de Richelieu gagnent les premiers passages couverts et grands boulevards, l'entrepreneur Georges Violard propose ses dentelles normandes, à quelques mètres des soieries lyonnaises de son confrère. Ce centre névralgique pour le commerce de mode parisien du XIX^{e} siècle rassemble, à l'échelle de quelques rues, ces figures capables de servir de trait d'union entre les innovations industrielles et artisanales contemporaines du textile et les consommateurs les plus exigeants qu'ils influencent par leurs goûts affirmés. « Un de nos artistes-industriels par excellence » déclare *Le Follet* au sujet de Violard qui au fil des voyages, expérimentations et brevets s'attache à réinventer la dentelle – ici celle capable de faire rayonner ces fils métalliques entrecroisés – dans un contexte nocturne [12].

Paillons et paillettes

9 L'ambition de tisser ou broder aux fils d'or et d'argent raconte, depuis les parures et textiles liturgiques jusqu'aux vêtements de cour de l'Ancien Régime, l'ambition de réfléchir le jeu de la lumière sur le tissu. Procédé le plus évident pour doter une étoffe d'une qualité sinon divine ou spirituelle, du moins d'une distinction aristocratique et mondaine éclatante, la nécessité de mélanger fils en métal avec ceux de lin, laine ou de soie pour parvenir à un tissage à la fois souple et suffisamment robuste, contraint à en limiter l'éclat. En attestent les travaux issus des manufactures de draps d'or et d'argent : dans son ouvrage sur les métiers et corporations de la ville de Paris, René de Lespinasse rappelle que « le moyen âge avait le goût des riches

étoffes de soie mélangées de fil d'or et d'argent », et que bien qu'une majorité arrivât principalement d'Orient et d'Italie, « il s'en fabriquait aussi à Paris qui les valaient pour la qualité comme pour les merveilles du tissu[13] ». Mais si brocard en laminettes et autres tissus façonnés ne manquent pas de scintiller dans les galeries des demeures royales éclairées à la bougie, une fourniture propre à la broderie les concurrence plus directement.

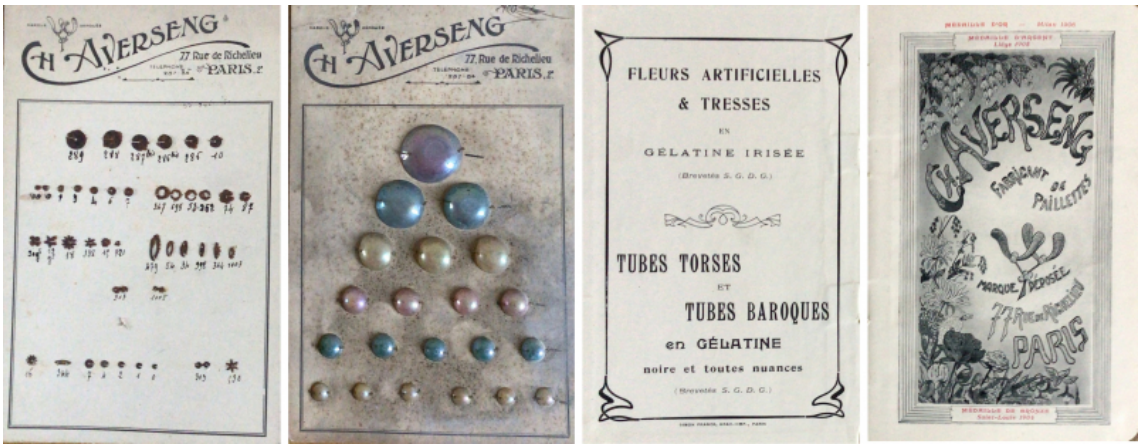
10 « Le goût de la broderie a pris un nouvel essor », note en 1773 le correspondant lyonnais de la *Gazette du commerce*. « On ajoute aux agrémens de cet Art en colorant les paillettes ou paillons que l'on lie dans la broderie ; ce sont de petites feueilles (sic) d'argent ou d'argent doré, enlevées avec l'emporte-pièce dans d'autres feuilles beaucoup plus grandes. L'art de faire ces grandes feuilles au laminoir est nouveau, & déjà il est porté à peu près partout à sa perfection. »[14] En cette fin du XVIII[e], l'opulence de la vie curiale inspire aux artisans le développement de ces précieuses fournitures sur les soieries les plus somptueuses. Pour Charles-Germain de Saint-Aubin, dans son célèbre ouvrage *L'art du brodeur* (1770), les paillettes ne sont encore que « de petits anneaux d'or applatis (sic) au marteau poli, au centre desquels il reste un petit trou propre à passer l'aiguille pour les coudre[15] ». Le dessinateur du roi ne manque à son tour de souligner que « depuis environ deux ans, les Fabriquants d'étoffes de Lyon, enrichissent leurs belles nuances de compartiments de paillettes & paillons, qu'ils font broder dans leur Fabriques[16] ».

11 On cherche ainsi par le développement des emporte-pièces à mécaniser la production de ces ornements en métal, occasionnellement de verre. Mais là ne se situent pas les seuls enjeux de son industrialisation. S'il convient d'accélérer la production de ces découpes dans des feuilles métalliques, les inventeurs du XIX[e] siècle sont intéressés par un autre aspect de cette fourniture désormais courante chez les brodeurs. En métal ou en verroterie, ces petites pièces, utilisées en nombre, pèsent lourd sur les étoffes, et souffrent d'une évidente fragilité – « Quand une dame portant une robe garnie de paillettes irisées s'est assise il n'est pas rare que la place qu'elle a occupée soit jonchée de paillettes brisées qui se sont détachées de l'étoffe. »[17] Au cours des années 1880, les préoccupations des modistes et brodeurs rejoignent ainsi celles des ingénieurs travaillant au perfectionnement des procédés photographiques : la gélatine, conçue à partir de

protéines animales sert, associée aux sels d'argent, à l'obtention de surfaces photosensibles et, pour les robes et chapeaux, à la fabrication de ces nouvelles paillettes – légères et scintillantes.

12 Il ne faut parcourir que deux cents mètres pour rejoindre, depuis les magasins de la rue de Choiseul, le numéro 77 de la rue de Richelieu. À cette adresse, chez Charles Averseng on vient se fournir en paillettes diverses – miroitantes, teintées, irisées, grâce à sa fabrique fondée en 1901. Ce n'est cette fois pas d'une région aux traditions textiles centenaires que proviennent ses articles de Paris, mais en partie d'une zone au Nord de la capitale. Point de cachemire indien, de dentelle normande ou de soieries lyonnaise, mais le dérivé d'une matière première abondante autour des abattoirs de la Villette et d'Aubervilliers où l'entreprise possède un temps un atelier – la gélatine animale, issue des os des animaux.

Cartes échantillons et catalogues de la maison Charles Avereng, vers 1907.



Archives Établissement Langlois-Martin.

13 Promu chevalier de la légion d'honneur en 1921, Averseng est un fervent défenseur de la « collectivité des fabricants de paillettes » dont il protège les intérêts et fait rayonner la production aux expositions de Saint Louis (1904), Turin (1911) ou San Francisco (1915)[18]. Mais en ce début du siècle, l'entrepreneur perçoit aussi, sans doute à mesure que les féeries électriques se multiplient dans les théâtres et expositions, l'attrait pour ces matières susceptibles d'y contribuer. Les brevets et modèles qu'il dépose, parfois avec ses associés, racontent les expérimentations pour développer les formes et fini-

tions de ces fournitures « scintillantes[19] ». Au début du mois de novembre 1902, alors que les festivités regagnent les intérieurs – et leurs éclairages artificiels – à la faveur de la fraîcheur automnale, on détaille dans *Les Modes*, photographies à l'appui, les nouvelles « robes du soir » et autres « robes de dîner » : « Constatons une reprise triomphale du pailletage un peu abandonné dans les toilettes décolletées de cet été et du début de l'automne, et qui nous revient plus séduisant que jamais, renouvelé par d'heureuses modifications : par exemple le mélange de paillettes de formes et de grandeurs diverses, et surtout de reflets différents ; cela donne des effets mille fois variés et d'un chatoiement exquis ; les paillettes nacrées jettent des lueurs d'opale sur des fonds clairs unis, ou sur des transparences voilées où se mêlent toutes les nuances du prisme fondues en des tons vagues et adoucis, et des nuances imprécises d'une distinction incomparable. »[20]

Splendeurs synthétiques

14 Au mois de juin de 1929, les fracassants mécènes des avant-garde, Charles et Marie-Laure de Noailles organisent une nouvelle fête dans les salons de leur hôtel particulier, 11 place des États-Unis à Paris. Comme leur ami le comte de Beaumont, ils sont des acteurs de premier plan de cette scène mondaine qui s'attache à faire de festivités en apparence des plus frivoles, des moments dotés d'une certaine radicalité artistique. Ils poursuivent en un sens les folles nuits du couturier Poiret, assimilables en leur temps aussi à de véritables fêtes d'art. L'organisation de leur « Bal des Matières » en ce début d'été en constitue l'une des plus éblouissante démonstration. À 22 heures, quand tombe enfin la nuit, on rassemble les grands noms de la bonne société parisienne et nombre d'artistes que ces mêmes personnes se plaisent à soutenir. Mais l'invitation ne donne pas seulement l'heure et l'adresse de cette extravagante festivité, elle en énonce aussi les règles du jeu : « On est prié de ne pas venir en étoffe usuelle d'habillement. Suggestions : toiles cirés, vannerie, végétaux, plumes, cuirs, tissus d'ameublement, papiers et cartonnages divers, etc, etc. »[21] Devant les opérateurs des frères Manuel défilent les invités dans leurs tenues de bal. On apprécie l'inventaire incongru des matériaux que fixent les plaques de verre photographiques, au gré des lumières artificielles et autres flashs. Le couple Noailles, tel deux

silhouettes laquées, brille en robe et tailleur en toile cirée, le comte de Beaumont scintille dans un nuage de fils de métal quand l'étonnante Baba de Faucigny-Lucinge, flanquée du décorateur Emilio Terry, réfléchit plus franchement la lumière dans une combinaison recouverte de plaques qui évoquent l'aluminium. La dimension expérimentale de ces accoutrements d'un soir est évidente. Mais leur adoption par ces cercles mondains qui font les riches heures de l'avant-garde dans cet entre-deux-guerres débridé n'est pas anodine. Elle signale une appétence certaine pour des nuits éclatantes où métaux et plastiques infiltrent les « étoffes usuelle » pour des effets optiques inédits, qui bientôt se manifesteront dans les ateliers des maisons de couture.

Étienne de Beaumont au bal des Matières de Charles et Marie-Laure de Noailles, Paris, 1929.



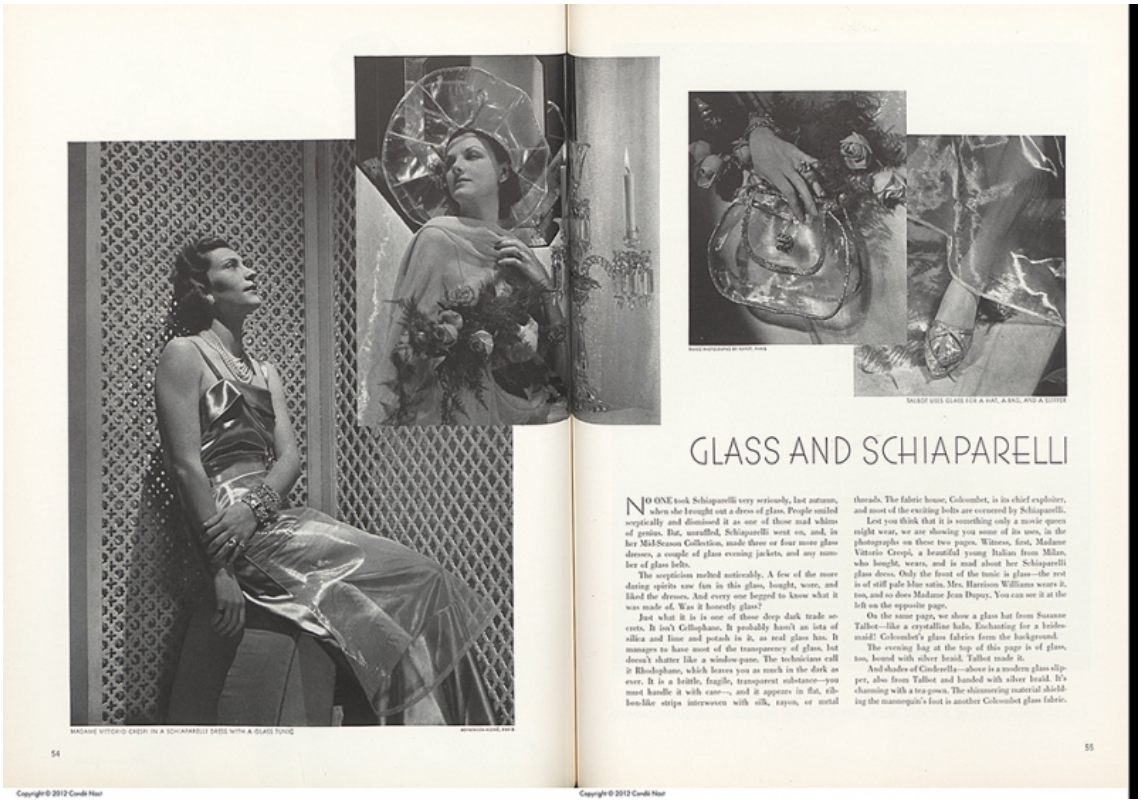
Collection de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

15 Au cours des années 1920 et 1930, *La Soierie de Lyon* fait paraître les compte-rendu des dernières collections que les couturiers parisiens présentent chaque saison. La publication du Syndicat des fabricants de soieries permet à ces fournisseurs de percevoir les évolutions stylistiques que leurs produits se doivent de suivre – quand ils ne les devancent tout simplement pas. Là se situe la fascinante synergie entre ces deux villes qui chacune inventent et fabriquent. En janvier 1934, si l'on remarque, au sujet d'un modèle de Jeanne Lanvin, « le très grand rôle de la paillette dans la mode du soir », c'est une autre étoffe qui retient l'attention. « Cette indication en faveur des effets brillants nous conduit à signaler l'usage intensif de la cellophane, tissée en étroite combinaison avec la soie, et donnant naissance à des tissus à la fois transparents et brillants, extrêmement nouveaux d'aspect. »[22] Marcel Rochas, poursuit l'article, est « peut-être celui qui réserve la plus grande place dans sa collection à ces matériaux scintillants ».

16 En ce milieu des années 1930, la vogue de la cellophane s'impose avec éclat chez de nombreux couturiers. L'invention de cette fibre synthétique, issue de l'acétate de cellulose, remonte pourtant au siècle précédent, avec de premières tentatives autour de 1865 par le chimiste français Paul Schützenberger, avant que les anglais Cross et Bevan ne parviennent à en développer une version exploitable et commercialisable au passage du siècle. En Angleterre et aux États-Unis, les usines de la Celanese Corportation et de la British Cellulose and Chemical Manufacturing Company marchent pleinement dans les années 1920, mais l'introduction de cette matière dans le contexte de la création de la haute couture est largement dû à une firme française, la maison Colcombet[23]. François Colcombet, qui débute son activité à Saint-Étienne comme fabricant de rubans en 1804[24], sera suivi par différentes générations qui se succèdent à la tête de l'entreprise familiale : Charles puis Hilaire développent au cours de l'entre-deux-guerres de nombreuses étoffes qui associent fibres synthétiques ou semi-synthétiques à la soie – l'accroissement du nombre de brevets déposés à partir du début des années 1920 raconte cette spécialisation et les innovations techniques et esthétiques dans lesquelles la manufacture investit. Lors d'une visite aux États-Unis en 1934, alors que *Harper's Bazaar* consacre ses pages à la « passion pour la cellophane », Charles Colcombet dit à ses confrères américains toute l'ingéniosité dont cette branche de l'industrie textile témoigne à

ses yeux. « Jusqu'à présent », s'explique-t-il, « les producteurs des différents fils synthétiques ont été beaucoup plus innovants que les gens de la soie », allant jusqu'à regretter que ces derniers soient précisément trop « conventionnels [25] ».

« Glass and Schiaparelli »



Vogue, 15 janvier 1935, p. 45-55 / Condé Nast.

17 À cette date, l'une des plus fidèles et inspirées clientes de Colcombet, la créatrice Elsa Schiaparelli, développe son activité dans la haute couture, débutée avec une collection de pulls tricotés en 1927 et ses ensembles sportifs, en y adjoignant les lignes « Pour la ville » et « Pour le soir ». Cette dernière, pensée spécifiquement pour le contexte nocturne est le lieu de ses expérimentations favorites avec des matières capables de miroiter de manière inédite. Robes en satin ciré aussi brillantes qu'un bois laqué ou capes en Rhodophane, un véritable « tissu de verre », deviennent les signatures de cet imaginaire de la tombée du jour, pétri de références surréalistes. Elles sont aussi le résultat des rencontres entre la créatrice et les Colcombet qui, désormais implantés rue de la Paix et bientôt au 8 place

Vendôme, peuvent y exposer les différentes variations autour du fil Rhodia, notamment leur *Chrystal Rodhia* ou le satin *Fluorescent*, ou simplement les faire porter dans les salons voisins, au numéro 21, que Schiaparelli investit à partir de 1935. Cette même année, le journal *Les Modes* qui présente, comme la presse spécialisée en a alors l'habitude, les dernières collections des fabricants de tissus à l'égal de celles des couturiers, leur consacrant plusieurs doubles pages et des descriptions fouillées, s'attarde sur les nouveautés de Colcombet. La firme qui s'est échappée du périmètre historique formée d'une part par la rue Saint-Denis – où ses premiers bureaux parisiens se situent – et d'autre part par la rue Sainte-Anne, où le grand Delisle trônait au début du siècle précédent, s'impose symboliquement dans le territoire des créateurs, en traversant l'avenue et la place de l'Opéra. Le journaliste s'émeut de la prodigieuse collection que présente Johan Colcombet et c'est une nouvelle occasion de saisir le rôle joué par ce type de figure intermédiaire, un « chercheur infatigable et dont les trouvailles bouleversent à la fois le monde des Couturiers et la technique des fabricants [26] ».

18 Dans ce monde d'artistes-inventeurs, les passerelles avec la photographie sont nombreuses – que les matières susceptibles de réfléchir la lumière, comme les paillettes, relèvent d'expérimentations chimiques communes, ou que les opérateurs se plaisent à fixer les effets des étoffes grâce à leurs plaques photosensibles. Mais en ce début du XX^{e} siècle, une nouvelle réalité se discerne au cœur de ces « nuits miraculeuses » : celle du passage d'une vision nocturne en noir et blanc, attentive aux scintillements et brillances à celle plus polychromique qui apprécie les effets des lumières artificielles sur les vêtements de couleurs. Ce ne sont évidemment pas les qualités physiques de l'œil qui changent alors mais bien la diffusion progressive, à la faveur de la popularisation du procédé de l'autochrome, des véritables couleurs de la nuit [27]. Sous les globes électriques qui éclairent la salle du Bal Bullier, la peintre Sonia Delaunay en est une observatrice attentive. Friande des enseignes multicolores que photographie Léon Gimpel dans la nuit parisienne, elle note les mélanges et contrastes simultanés chers à Chevreul que les costumes des danseurs forment sous les ampoules bleues, rouges ou vertes. Bientôt, sur sa toile mais aussi et surtout sur les textiles imprimés

qu'elle commercialisera, de Paris à New York, ses visions nocturnes deviennent autant de motifs de mode.

NOTES

1 P. Poiret, *En habillant l'époque*, *Paris*, Grasset, 1931, p. 140.

2 T. Gautier, « De la Mode », *L'Artiste*, tome III, 14 mars 1858, p. 171.

3 « Modes », *Petit Courrier des Dames*, 15 novembre 1833, p. 209.

4 Le nouvel Opéra Comique de la rue Peletier est inauguré en avril 1821 avec la lumière au gaz, voir Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre : la mise en scène*, *le décor*, *le costume*, *l'architecture*, *l'éclairage*, *l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893.

5 « Exposition de la Maison Delisle – À Ste Anne. », *Le Commerce*, 9 avril 1845, p. 4.

6 « Modes », *Petit Courrier des Dames*, 25 novembre 1837, p. 225.

7 J-P. Leclercq rappelle l'introduction de ce procédé mécanique depuis l'Angleterre dès les XVIII^{e} siècle, et les commentaires de Joubert de l'Hiberderie qui le caractérise comme le fait de transformer, par l'écrasement de l'étoffe en des direction différentes, un gros-de-tours en « une véritable glace ». *Jouer la lumière*, p. 127, Voir aussi L.E. Miller, « Representing Silk Design, Nicolas Joubert de l'Hiberderie and *Le Dessinateur pour les étoffes d'or*, *d'argent et de soie* (Paris, 1765) », *Journal of Design History*, vol 17, n° 1, 2004, p. 29-53.

8 E. Chevreul, *Théorie des effets des effets optiques que représentent les étoffes de soie*, Paris, Firmin Didot, 1846, p. 38

9 Delisle fait notamment l'objet d'une généreuse description dans le dernier volume de *Paris ou Le livre des cent-et-un* : ce roi de la mode y est présenté comme ayant largement révolutionné le commerce de nouveautés parisiens et comme régnant sur la profession avec « les merveilles de ces vingt salons, où se meut une armée de commis ». Auguste Luchet, « Les magasins de Paris », *Paris ou Le livre des cent-et-un*, Tome quinzième, Bruxelles, Meline Éditeur, 1835, p. 237.

10 *Le Commerce*, *op. cit.*

11 « Modes », *Petit Courrier des Dames*, *op. cit.*

12 Fondée par Georges Violard en 1822, la fabrique de dentelle traversera le siècle avec une appétence pour l'innovation, jusqu'à l'avènement de l'Art nouveau qui lui inspirera notamment le brevet de la dentelle polychrome : R. Froissart, « La dentelle moderne : Félix Aubert et la polychrome de Courseulles », A. Gandin, J. Romain (dir.), *Dentelles, quand la mode ne tient qu'à un fil*, Somogy / Musée de Normandie, 2012, p. 120-129.

13 R. de Lespinasse, « Ouvrier en draps d'or et d'argent », *Les métiers et corporation de la ville de Paris : XIV^e^-XVIII^e^ siècles*, Paris, Imp. nationale, 1892, p. 286.

14 « De Lyon, le 3 novembre », *Gazette d'agriculture, commerce, arts et finances*, 16 novembre 1773, p. 3.

15 C. Saint Aubin, *L'art du brodeur*, Paris, 1770, p. 39.

16 *Op .cit.*, p. 3.

17 C. Marguerite, *Dentelles françaises : les broderies et les dentelles, Cours en quarante leçons*, 2^e^ série, Paris.

18 Charles Averseng, Fabricant de paillettes, notice L0080055, Dossier LH//80/55, Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine.

19 Le 18 décembre 1813, Charles Averseng s'associe à Fernand Sustrac pour demander un brevet d'invention concernant les « perfectionnements à la fabrication des paillettes de gélatine et autres objets similaires » qui permet, en enduisant un textile à mailles relativement large, comme le tulle ou la mousseline, d'obtenir « une multitude de petites facettes » et ainsi un meilleur effet de miroitement. Brevet n° 466.373, catégorie XVI. Habillement, 1- Mercerie, ganterie, lingerie, fleurs et plumes, corsets, épingles, publié le 11 mai 1914. L'INPI conserve un dépôt de modèle pour une forme de paillette déposée le 3 novembre 1905 : Averseng, C. *Modèle* 380-001, numéro d'enregistrement 380, publié le 4/11/1910.

20 Sybil de Lancey, « La mode et les modes », *Les Modes*, 1^er^ novembre 1902, p. 12.

21 Carton d'invitation au bal des Matières, Paris, 19 juin 1929, Fondation des Treilles, reproduit dans A. Mare, S. Boudin Lestienne, *Charles et Marie-Laure de Noailles, Mécènes du XX^e^ siècle*, Paris, Bernard Chauveau éditeur, 2018.

22 Monelle, « Des robes pour les fêtes de fin d'année », *La Soierie de Lyon*, 1^er^ janvier 1934, p. 280-282.

23 S. Glenn, “Cellulose in Couture: An Evening Coat”, E. Ehrmann (dir.), *Fashioned from Nature*, Londres, V&A Publishing, 2018, p. 137.

24 En 1924, Charles Colcombet s’associe à Claude Buchet, donnant ainsi naissance à l’actuelle société Bucol - HTH Hermès. Voir notamment : E. Monteil, « Une longue histoire : Bucol », *Yves Saint-Laurent, les coulisses de la haute couture*, Lyon, Editions Libel, 2019, p. 24-27.

25 “Thus far, the producers of the various synthetic yarns have gone much further afield than the silk people”, « Conventional Silk Fabric Output is Hit”, *Women’s Wear Daily*, 10 octobre 1934, p. 21.

26 May Maury, « Les nouveaux tissus », *Les Modes*, 1er avril 1935, p. 10.

27 Le procédé de l’autochrome, dû aux frères Lumières est breveté en 1903 et commercialisé à partir de 1907. Il ne correspond pas à la première tentative de photographie en couleur mais demeure le premier à rencontrer un très large public.

AUTEUR

Émilie Hammen

Émilie Hammen est à la fois styliste, historienne de l’art et enseignante à l’Institut français de la mode. Elle a soutenu en 2020 une thèse de doctorat en histoire de l’art intitulée *La Mode à l’épreuve de l’art : une historiographie des discours sur la mode en France, 1800-1930*.

Une nuit de ténèbres au *Vogue* (1936)

Horst. P. Horst et la noirceur comme stratégie photographique

Marlène Van de Casteele

PLAN

Le studio : la nuit comme décor et atmosphère
« Art be Damned » : la lisibilité photographique comme règle d'or
« A big inky Splash » : la noirceur comme stratégie photographique
« Black Compositions » : la nuit comme palette d'expression
« Making new experiments » : La nuit comme défi technique
« Photographing black dresses: The devil's own problem »

TEXTE

Incognito



Photographie extraite de l'édition Incognito réalisée en janvier 2022 par © Mercia Samba, en collaboration avec Mathilde Hugues, Noémie Adrien et Clara Boisramé.

1 Dans les années 1930, la photographie de mode est sous le joug de multiples influences, symptomatiques des échanges disciplinaires fertiles qui ont alors lieu entre les arts visuels, les arts appliqués et les arts du spectacle. Entre Paris, New York et Londres, elle dialogue avec divers courants artistiques comme le néo-classicisme, le néo-romantisme, le modernisme ou le surréalisme. Dans ce contexte, la photographie de mode plonge fréquemment dans l'intensité de la pénombre, la nuit imprimant sur la rétine de nouvelles visions et expérimentations. La nuit donne ainsi une atmosphère, un nouveau vocabulaire à la photographie de mode, comme le démontrent certaines épreuves de George Hoyningen-Huene, Cecil Beaton, Horst P. Horst, André Durst ou George Platt Lynes. Selon Huene, la nuit amplifie le caractère mystique et mythologique d'un idéal néo-

classique ; dans l'univers Beatonien, elle introduit une fantasmagorie lunaire, saupoudrée de parodie, d'ironie, et de dérision. Dans les images de Platt Lynes, elle ranime les mythes et les imprègne de fantaisies néo-romantiques. La nuit, liée à l'étrangeté des situations engendrées, exerce encore une fascination auprès de Durst ; elle est le lieu où s'opère un renversement des valeurs comme le professent les surréalistes. Le noctambulisme est en effet tant une attitude qu'une pratique artistique pour ces derniers [1]. De Fargue à Miller, de Crevel à Bataille, de Soupault à Breton, les surréalistes expérimentent une nouvelle poésie urbaine, chérissant « la grande nuit qui sait ne faire qu'un de l'ordure et de la merveille [2] ». Ces différentes approches de la nuit comme espace imaginatif et créatif ont été exploitées par les photographes de mode, pour lesquels le studio est devenu l'espace fictionnel par excellence où recréer l'intensité émotionnelle et dramatique de la nuit. En effet, si la rue est pour les surréalistes le lieu suprême d'une flânerie nocturne [3] et des métamorphoses, le studio est devenu par défaut, le terrain d'expérimentation privilégié des photographes de mode.

2 Dans le studio *Vogue* à Paris ou à New York, l'insistance de l'éditeur et magnat de presse Condé Nast à imposer l'encombrant appareil à plaques de 10 x 8 pouces [4], prisé pour ses négatifs de grande taille offrant précision et détail, ne permet pas (ou rarement) à son équipe de photographier en dehors des limites du studio. Du fait de cette contrainte technique, des corrélations évidentes se font alors entre la rue et le studio, loin de l'agitation trépidante de la ville.

3 À partir de 1935, la nuit permet à Horst P. Horst, alors récemment nommé photographe-en-chef du studio *Vogue* à Paris, de transgresser les règles imposées par Condé Nast quant à la façon de transcrire lisiblement les tenues des grands couturiers, libérant ainsi la photographie de mode de sa fonction mimétique et commerciale. C'est ainsi que la couleur noire, généralement perçue comme trop compacte, et difficilement maniable par les photographes de *Vogue*, est dans une série éditoriale parue simultanément dans le *Vogue* américain et le *Vogue* français du mois de mars 1936, magnifiée par Horst. Cette série interpelle par sa manière mystique et dramatique de transcrire une nuit de ténèbres dans le studio et dans le langage de la photographie de mode. Elle reflète la confusion culturelle de l'époque et cristallise de multiples influences par la façon dont

l'étrange, le fantasque Hollywoodien et le surréel viennent se superposer à la pureté classique des lignes modernistes. Cette équation stylistique vient définir le répertoire pictural de Horst P. Horst – né à Hambourg, basé à Paris et transitant à cette période régulièrement entre New York, Paris et Londres –, dont le style photographique assimile alors une approche néo-classique combinée avec des éléments modernistes et baroques, le tout ponctué de touches rococo surréalistes et humoristiques.

4 La série est éclairée par une correspondance professionnelle venue renseigner son contexte de production. Extraite des Condé Nast Papers, elle permet de mettre à jour les échanges houleux ayant résulté de cette commande. En effet, en 1936, éclate une polémique au sein de l'équipe du *Vogue* américain à propos de séries éditoriales jugées illisibles parce que trop sombres. Celle-ci fait mention d'un désaccord entre le directeur de publication Condé Nast, la rédactrice-en-chef Edna Woolman Chase, le directeur artistique Mehemed Fehmy Agha et le photographe Horst P. Horst, suite à la complainte de certains annonceurs et abonnés de *Vogue* quant à la fâcheuse tendance du photographe de créer une grande éclaboussure d'encre noire sur la page du magazine, contrevenant l'approche informative alors dictée par Condé Nast. Cette nuit de ténèbres nous donne ainsi l'occasion de plonger dans les coulisses de production d'images de mode chez *Vogue* pour faire la lumière sur la façon dont la nuit se fait la métaphore d'une approche artistique, cristallisant les tensions entre la direction de *Vogue* et le photographe. En filigrane, ces échanges nous renseignent sur les procédés techniques employés alors au studio *Vogue* et, de façon plus large, sur la façon dont la photographie de mode cherche à appliquer son propre langage photographique au vêtement, dans un contexte où celle-ci est encore une discipline émergente, en quête de légitimation.

Le studio : la nuit comme décor et atmosphère

5 Quatre images de Horst mises en regard dans le *Vogue* français de mars 1936, pages 44 et 45, expriment une tentative du photographe de créer un imaginaire de la nuit. Sur la première image en frontispice, la silhouette noire et longiligne du modèle se dessine entre les

ombres sculptées d'un ciel capricieux. Tenue à distance au second plan de l'image, Louise Sheldon pose de profil, les épaules saillantes tournées de trois-quarts, le regard planté droit dans l'objectif. Un chapeau haut de forme signé Louise Bourbon, comme mystérieusement posé en lévitation sur son front, contraste par sa densité noire avec le visage semi-éclairé du modèle, lui conférant un air maléfique. Une impression renforcée par la légende de l'image dans la version du *Vogue* américain soulignant le caractère « méphistophélique » et « extrême » de cet ensemble Robert Piguet. Cette femme fatale au regard glacial, beauté placide inaccessible, s'apparente aux héroïnes hollywoodiennes dans les films empreints de dramaturgie expressionniste allemande – dirait-on Marlène Dietrich dans le film de Josef von Sternberg, *Morocco* (1930).

Vogue français, p. 44-45.


CONTRASTES, CE PRINTEMPS

Bibliothèque nationale de France / Gallica.

6 Pour mieux intensifier le drame qui s'apprête à se jouer, le photographe a construit sa série éditoriale comme une narration cinéma-

tographique. Sur la double page de ce numéro de *Vogue* français de mars 1936, apparaît en regard du texte (page 45), une image représentant un couple en promenade nocturne, dont les visages restent plongés dans l'obscur anonymat. S'ils reflètent une élégance froide et distante, la pose ne paraît pas figée. Les corps révèlent sous la lumière maîtrisée une présence physique, quoi que mise en relief, comme détourée par un rayon artificiel qui esquisse leurs silhouettes. Et le mouvement, presque immobile, naît de celui préalablement imprimé au plissé du pan drapé de l'écharpe et de l'ensemble « en crêpe passé en transparent sur un pyjama Lucien Lelong », comme en informe la légende. Le jeu des rapprochements (des corps en aplat qui se frôlent à peine), des rythmes (créés par des effets clair-obscur simulant le ciel orageux), les analogies graphiques, introduisent une tension sensuelle et dramatique. Les textures, la brillance des matières, concourent également à créer ce terrain sensoriel et haptique. À la façon des surréalistes, les accessoires ne sont pas simplement des objets servant de décor au théâtre, ils jouent un rôle central : le chapeau haut-de-forme est le centre de convergence du regard, le punctum permettant aux identités de vaciller, tout en mettant en abyme le rapport qui lie le consommateur à l'objet.

***Vogue* français, p. 46-47.**



Bibliothèque nationale de France / Gallica.

7 Horst est un illusionniste et le studio lui sert d'univers. Il concilie ainsi la lumière dramatique propre au cinéma hollywoodien des années 1930 teinté d'expressionniste allemand, à celle énigmatique des courts-métrages et œuvres picturales surréalistes. Tandis qu'au loin, les éclairs de tonnerre dessinent des motifs abstraits qui ouvrent aux puissances du rêve et de l'étrange, les végétaux et le coquillage au premier plan de l'image – élément néo-romantique symptomatique des formes aquatiques créées par le peintre Pavel Tchelitchev[5] – offrent un contrepoint à cette atmosphère démoniaque. Ils semblent autant de manifestations surréalistes figurant une réaction à l'encontre de l'esprit puriste des années 1920 auquel Horst avait été initié par l'école des arts appliqués de Hambourg et par l'architecte Le Corbusier, dont il avait fréquenté l'atelier à son arrivée à Paris à la fin des années 1920. Bien qu'image fixe figurant un arrêt sur image d'une scène de film, cette image est vouée à activer par là même l'imaginaire du spectateur. Cependant, cette vision d'une élégance empreinte de poésie spectrale ne saurait convenir aux différents

commanditaires de ces images et acteurs impliqués dans la production et la promotion de pièces haute-couture, que ce soit pour les annonceurs, pour les designers de mode et par voie de ricochet pour la direction de *Vogue* qui cherche en premier lieu à satisfaire ses « amis du business [6] ».

« Art be Damned » : la lisibilité photographique comme règle d'or

8 Sans viser directement l'atmosphère et le décor créé par Horst, la rédactrice-en-chef des éditions internationales de *Vogue*, et bras droit de Condé Nast, Edna Woolman Chase [7], consigne dans ses mémoires une note de service qu'elle adressait alors en 1937 à son équipe : « J'ai sermonné Horst sur le manque de lumière de sa photographie. Nous devons simplement surmonter ce désir de nos photographes de tout envelopper dans le plus grand mystère... J'en ai assez d'entendre les femmes me dire : Comment est faite cette robe ? A quoi ressemble-t-elle [8] ? » Celle-ci est suppléée l'année suivante par une note plus incisive : « Plusieurs des photographies du numéro du 15 septembre ne sont que des taches noires... Concentrez-vous entièrement sur le fait de montrer la robe, éclairez-la dans ce but et si cela ne peut être fait avec art, alors que l'art soit damné. Montrez la tenue. Ceci est un ordre tout droit sorti de la bouche du grand chef, alors vous êtes priés de le recopier et de l'afficher dans le studio [9] ».

9 Ces deux notes signifient bien le dilemme qu'a pu poser la promotion de telles photographies à vocation artistique à la direction de *Vogue*, soucieuse à la fois d'élever le statut de la photographie de mode au rang d'art, mais en premier lieu, de satisfaire ses commanditaires et de montrer à ses lectrices les détails des tenues représentées dans le but de vendre des exemplaires dudit magazine.

10 Si ces notes de Chase, extraites des Condé Nast Papers, ont été plusieurs fois relayées par des historiens [10] ou acteurs de *Vogue* [11] pour mieux donner une voix à leur récit, ici les Condé Nast Papers permettent de dépasser ce caractère anecdotique et donnent un nouvel éclairage sur cette polémique. Rassemblés par le groupe à la mort de Condé Nast en septembre 1942, les *Condé Nast Papers* documentent la vie professionnelle de l'éditeur – qui à partir du rachat en

1909 de la gazette *Vogue*, a monté un empire de presse – et plus particulièrement ses dix dernières années d'activité (1932-1942)[12]. Bien que ces archives et documents aient été jusque-là peu exploités par des biographes[13] et des historiens de la mode[14] –, ils n'en sont pas moins des sources primaires d'exception. Ils permettent en effet de passer dans les coulisses de production et de procéder à une étude critique de l'histoire de *Vogue*, renouvelant ainsi les sources traditionnellement mobilisées par l'historiographie de la photographie. En particulier, les Condé Nast Papers contribuent à enrichir et éclairer cette histoire souvent idéalisée de la photographie de mode et réduite au seul prisme du photographe auteur, pour faire montre des tensions qui subsistent entre les photographes de *Vogue* et la direction du magazine. Ils dévoilent ainsi les enjeux hiérarchiques et les rapports de travail qui transparaissent dans ces discussions autour des qualités attendues d'une bonne photographie de mode.

Séance du 29 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Robert Piguet, chapeau Louise Bourbon, modèle Louise Sheldon.



New York, Archives Condé Nast.

11 Cette polémique relative à la série de mars 1936 fait l'objet en premier lieu d'un mémo daté du 21 février 1936, envoyé par Chester Van Tessel, advertising manager pour Condé Nast, au directeur artistique Mehemed Fehmy Agha, expliquant qu'au cours des derniers mois, il a reçu un certain nombre de plaintes de la part d'annonceurs et d'abonnés du *Vogue* américain. Selon leurs dires, il est presque impossible de voir le détail des tenues représentées sur un certain nombre de photographies de mode présentées dans *Vogue*. « Le directeur artistique d'une grande agence de publicité m'a demandé si certains de nos photographes de mode n'étaient pas plus intéressés par une composition en noir et blanc saisissante que par la présentation des détails de la robe illustrée » relate Van Tassel. Et de donner en exemple deux photographies des numéros du 1er mars 1936 (page 65) et du 15 février 1936 (page 71) du *Vogue* américain qui selon lui sont « saisissantes » et « magnifiques », mais qui en se plaçant du point de vue de la lectrice et potentielle acheteuse, ne semblent pas montrer tous les détails de la robe comme ils devraient l'être. « Franchement, je ne sais pas si la longueur de la robe (de la page 65 du numéro du 1er mars 1936) présente un intérêt particulier pour la femme. Si c'est le cas, cet intérêt est entièrement perdu dans la photographie » alerte-t-il. Les jeux d'ombres et d'obscurité ne sont donc pas au goût des annonceurs qui ne voient aucun intérêt à ce que la nuit se propage dans les pages d'un magazine tel que *Vogue*. Et M. Van Tassel de conclure en justifiant sa démarche auprès de l'éditeur par le fait que cette remarque a été faite par les lecteurs et les annonceurs plus fréquemment au cours des deux ou trois derniers mois que jamais auparavant.

12 S'ensuit un mémo d'une rédactrice de mode au *Vogue US* adressé à Nast le 25 février 1936, digressant sur la même image. Miss Stout relaie ici le point de vue des designers de mode, soulignant qu'elle a entendu beaucoup de commentaires externes sur des photographies trop sombres qui « donnent une note de morosité stygienne au magazine » et montrent à peine les détails des vêtements. « Si vous les regardez du point de vue d'une femme et que vous voulez savoir quelle est la longueur de la veste ou de la jupe et où va la ceinture, vous êtes dans l'incompréhension, et je sais que les créateurs de mode sont assez amers à ce sujet[15] » rapporte-t-elle. La tendance de Horst à « éditer » un vêtement – accentuant les parties importantes

d'une pièce plutôt que l'ensemble – a pu séduire les couturiers qui craignaient que leur travail ne soit facilement copié. Pourtant, les Condé Nast Papers révèlent ici combien la nuit, et ses velléités à tout enrober de mystère, ne sied pas non plus aux créateurs de mode, déboutant ainsi la rumeur qui circulait dans Paris selon laquelle Horst[16] était payé par les couturiers pour rendre leurs robes impossibles à copier[17].

« A big inky Splash[18] » : la noirceur comme stratégie photographique

13 Le lendemain, le 26 février 1936, Nast décide de transférer ces deux notes au photographe directement impliqué, Horst, afin de l'informer que la noirceur générale et l'illisibilité de ses photos ont marqué de façon défavorable quelques-uns des lecteurs et amis du business de *Vogue*. Il lui remémore au passage leur conversation de l'été passé sur cette problématique des photographies noires et sur la difficulté à utiliser la nuit comme décor et atmosphère pour faire un bon reportage de mode. « Je pensais que nous avions convenu à l'époque qu'elles n'étaient désirables à aucun point de vue…[19] », rappelle-t-il. Et de mentionner que cette question a également été soulevée par le directeur artistique, le Dr Agha, et la rédactrice-en-chef, M^me^ Chase, enjoignant ici le photographe, dans un ton cordial mais ferme, à se soumettre aux préconisations reçues par ses supérieurs hiérarchiques. D'autant que l'entêtement de Horst à expérimenter cette technique impacte directement, en bout de chaine de production, le travail des graveurs et imprimeurs, qui rencontrent de grandes difficultés, comme il le souligne[20].

14 Près d'un mois plus tard, le 23 mars 1936, Horst adresse depuis Paris sa réponse à Nast. Selon une rhétorique classique, le photographe exprime d'abord le sentiment de se sentir « vraiment affligé par la réception défavorable de (ses) photographies récentes », tout en validant le point de vue de Nast quand il affirme être entièrement d'accord que la photographie mentionnée ait été excessivement noire – non sans omettre de se dédouaner de l'autre photographie mentionnée par M. Van Tassel (celle du 15 février, page 71) qui aurait

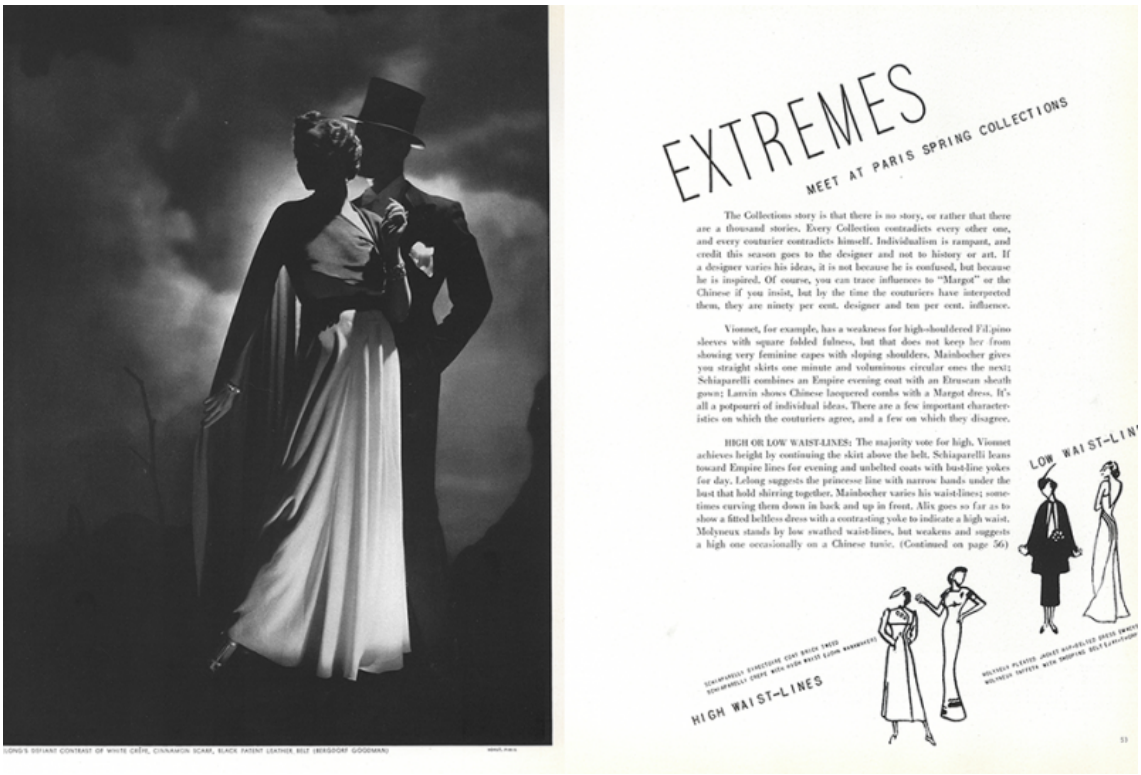
été prise par le photographe Nelson. Horst fait avant tout montre de son respect envers Nast, en reconnaissant son autorité à la tête de l'organisation. Il se voit aussi soucieux de la bonne réception de ses images, en amont de la chaîne de production par ses commanditaires et en aval par ses lectrices, reconnaissant que la photographie de mode est intégrée à une économie visuelle plus vaste, celle du magazine, dans laquelle elle doit s'ajuster au profit de la lisibilité du vêtement. La « lisibilité photographique » [*photographic legibility*], un concept mis en exergue par le patron de presse consistant à « fournir aux lecteurs des informations adéquates sur un article ou, du moins, de susciter leur intérêt, que ce soit par des images ou des textes (titres et sous-titres)[21] », est devenue une règle centrale au sein du *Vogue* américain au milieu des années 1930 et jusqu'au décès de l'éditeur en 1942. Elle vise à devancer les attentes de la lectrice et du client potentiel, en donnant des informations précises sur la tenue représentée, par l'entremise de légendes, titres et sous-titres, afin de pousser à l'acte d'achat, en kiosque et en boutique[22]. Horst met ainsi en exergue son professionnalisme quant au respect de la lisibilité, rappelant qu'il est parvenu à comprendre les détails importants de chaque nouvelle robe, grâce à des années d'entraînement, « et même dans [sa] photographie la plus noire » insiste-t-il, « ces détails ont toujours été mis en évidence ». Le photographe se permet cependant de justifier son point de vue : « Ceux qui ont vu la robe Piguet sont d'accord pour dire que cette photographie rend très bien, à la fois le modèle lui-même et l'impression dont son créateur l'a doté à l'origine, c'est-à-dire le sens et l'atmosphère de cet ensemble assez étrange et nouveau. »

« Black Compositions[23] » : la nuit comme palette d'expression

15 En affirmant avoir prouvé et démontré sa capacité à faire des photographies de mode qui mettent en valeur les tenues qui lui sont données, Horst mobilise un champ lexical artistique pour asseoir son œuvre. Outre le mot « créateur » cité précédemment, les termes « artiste », « sentiment », « expérience », « expression », ponctuent son argumentation : « Je sais que la tendance de la mode est d'avoir le plus grand nombre possible de tenues noires de toutes sortes, et c'est

probablement la raison pour laquelle mes photographies sont aussi noires. Comme je suis un artiste, je suis naturellement enclin à exagérer les points saillants [...] Si dans certains cas cependant, je suis enclin à me laisser aller, c'est uniquement parce que j'essaie de transmettre au rendu la sensation que me procure le vêtement en lui-même » déclare-t-il dans sa lettre de réponse à Nast.

Double page *Vogue* américain, 1er mars 1936, p. 53-54.



New York, Archives Condé Nast.

16 Rappelons que les photographes de mode ont tous des formations et parcours différents et ne sont pas nécessairement aptes à reconnaître et apprécier les innovations de la mode, comme le soulignait Edward Steichen dans ses mémoires (ce dernier étant reconnaissant envers l'ancienne rédactrice de mode, Carmel Snow, pour son aide précieuse apportée à ses débuts chez *Vogue* [24]). Horst Paul Bohrmann est né en Allemagne en 1906 à Weissenfels et a étudié à la Kunstgewerbeschule de Hambourg. Sa formation d'architecte qui le conduit à Paris à la fin des années 1920 ne le destine en rien à travailler dans le milieu de la mode. C'est sa rencontre impromptue avec George Hoyningen-Huene, alors photographe-en-chef du studio *Vogue* à

Paris, qui sera déterminante. Devenu en 1930 l'assistant, le modèle et protégé de Huene, celui-ci l'initie aux techniques de la photographie de mode – lui enseignant les éclairages contrastés à contre-jour ou la pose de trois-quarts –, et le sensibilise aux textures et aux coupes des pièces couture à mettre en volume sur papier albuminé. C'est ainsi que dans sa lettre du 23 mars, Horst sous-entend être capable de décrypter seul – sans l'aide d'une rédactrice de mode – les codes stylistiques de ces vêtements d'exception, créant pour cela une lumière et un décor sur-mesure.

Séance du 21 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Lucien Lelong, Modèle Louise Sheldon.



Paris, Archives Vogue.

17 Quelques années plus tard, dans son premier ouvrage publié en 1944, intitulé *Photographs of a Decade*, Horst insistera sur le caractère unique de l'image photographique, en s'appropriant le discours

qu'utilisaient les photographes pictorialistes quand ils exhortaient à effacer le caractère photographique et mécanique, à exalter la matière de l'image, pour mieux intensifier sa vigueur graphique : « Il y a de nombreuses années, un célèbre éditeur parisien demanda à douze photographes exceptionnels de photographier le même joli modèle. Les photos qui en résultèrent étaient si différentes les unes des autres que l'on aurait juré que chacun avait photographié une fille de son choix – soit cela, soit la fille était une actrice accomplie. En fait, l'appareil photo, entre les mains de personnes ayant un sens pictural développé, est loin d'être un instrument mécanique impartial. Les impressions, les sensations, les attitudes, font que le monde ressemble à ce que nous voulons voir. » [25]

18 Horst considère ainsi le médium photographique comme un outil souple, perméable à toutes les expérimentations, dans le souci de libérer la photographie de mode de ses prérogatives commerciales et techniques. Dans cette même lettre du 23 mars 1936 adressée à Condé Nast, il met en exergue sa recherche de singularité et de créativité « Je m'efforce d'apporter une note nouvelle dans nos pages ; et [...] vous conviendrez que le frontispice ainsi que la photographie de Piguet sont les deux pages qui vous frappent et restent dans votre esprit. » Parmi la vaste production de photographies commerciales la vaste production de photographies commerciales, Horst annonce ainsi créer des tirages qui font preuve d'expression artistique et qui transcendent un moment de mode, afin qu'elles ne soient pas de simples images éphémères venues promouvoir une collection et une saison. Aux yeux de Horst, la nuit transforme ainsi les produits figuratifs représentés en éléments chargés de signification et d'intention ; elle prend le vêtement pour prétexte afin d'élaborer une esthétique nouvelle et autonome.

« Making new experiments » : La nuit comme défi technique

Séance du 24 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensemble Robert Piguet, modèle Doris Zelensky.



Paris, Archives Vogue.

Double-page *Vogue* français p. 54-55.



Bibliothèque nationale de France / Gallica.

19 Dans cette lettre Horst démontre ainsi qu'il s'applique à mettre en œuvre l'étendue de ses possibilités aussi bien artistiques que techniques. Les lumières, les ombres, l'obscurité sont autant de signifiants qui permettent au photographe de faire preuve d'expression artistique, mais elles dictent également des approches techniques à l'acte de photographier la mode. Pour cela, le photographe démontre qu'il a à sa disposition une palette de procédés techniques, adaptables à chaque situation et décor. Dans ses compositions en noir, la méthode consiste à diriger toute la lumière sur le visage du modèle et en arrière-fond du studio, conférant au tissu et au corps une forme abstraite, comme en témoigne cette image de Doris Zelensky en tailleur Robert Piguet et chapeau Suzanne Talbot, extraite de la même série du *Vogue* français et américain de mars 1936, dont le corps ciselé par les projecteurs, apparaît en aplat telle une ombre fugitive.

Edito *Vogue* français, avril 1936, p. 31, décor d'Emilio Terry.



Bibliothèque nationale de France / Gallica.

20 Le décor offre également un élément de contraste supplémentaire. Éléments architecturaux, colonnades doriques, moulages de sculptures antiques, pièces de mobilier baroque, contribuent à appuyer la ligne. Alors que l'on associe souvent la pratique de la photographie à la lumière du jour, le photographe relève le défi technique de la faible luminosité, utilisant ses sources lumineuses en nombre très réduit, de façon à ce que les détails de la tenue noire soient plongés dans l'obscurité, comme dans la série de mars 1936. Dans une autre série en nocturne réalisée par Horst, issue du numéro d'avril 1936 du *Vogue* français, et figurant l'entrée d'une grotte conçue par le décorateur Emilio Terry, la faible luminosité simule un univers aquatique nébuleux. Tandis que « les stucs rôdés, les stalactites et stalagmites [...] s'adoucissent jusqu'à prendre l'aspect de molles étoffes drapées » comme le note le Point de vue de la rédaction, ces volutes de stuc,

végétaux et coquillages font aussi écho aux fantaisies néo-romantiques qui ponctuent la série de mars 1936. S'ils donnent aux photographies de Horst le caractère ludique d'un divertissement visuel, ils n'en montrent pas moins la filiation directe avec les mises en scène de Christian Bérard, Eugène Berman et Pavel Tchelitchev [26].

Décor conçu par Emilio Terry, photographie de Horst P. Horst pour le *Vogue* français, avril 1936.



Paris, Archives Vogue.

21 Ce cadre de travail nyctalope est particulièrement contraignant tant il freine les représentations spontanées et le jeu sur la profondeur de champ. Produire en studio est encore à cette période très fastidieux, comme le rappelait Horst à la journaliste Janet Flanner en 1971 : « Lorsque l'on prenait un portrait, il fallait faire des poses de 2 à 10 secondes, pendant lesquelles même le plus beau sourire pouvait se figer et la plus belle silhouette se transformer en pierre. Les pose-

mètres n'avaient pas encore été inventés. Et les appareils de studio 8 x 10 étaient si lourds et si peu maniables que l'on pensait qu'aucune femme ne pourrait jamais être photographe pour *Vogue*. »[27] L'épreuve étant ardue pour les photographes, il est aisé de comprendre pourquoi les illustrateurs étaient en général assignés à la tâche de transcrire l'essence et les détails des tenues noires. En instantané lors des défilés, ils pouvaient croquer l'essence d'une collection et capturer la ligne d'un nouveau look, à l'aide d'un simple crayon et carnet.

22 Ainsi, la conception et la production d'une photographie de mode, l'investissement en temps nécessaire, exigeaient-ils du photographe qu'il soit à la fois artiste et technicien, à l'instar du couturier. Pour filer la métaphore, Horst donne en exemple dans cette même lettre du 23 mars 1936 l'effet qu'il aurait pu obtenir s'il avait choisi de diriger un spot lumineux sur ce tailleur noir Piguet pour en montrer les détails : « [...] le résultat aurait été une photographie grise qui pourrait être interprétée comme du bleu, du vert, du marron ou toute autre couleur terne » explique-t-il [comprendre des vêtements de couleur bleu, vert ou marron] ; or éclairer des vestes et corsages blancs aurait semblé autrement plus simple car le blanc s'harmonise avec la pellicule noir et blanc.

23 Ce faisant, il formule une critique de la photographie en noir et blanc, en démontrant ses limites. Pour mettre en valeur la couleur noire de ce tailleur, il a ainsi délibérément choisi de créer pour sa série une atmosphère nocturne, qui suggère moins la couleur du vêtement que la silhouette (un ensemble du soir avec sa cape à queue d'hirondelle aux énormes manches froncées et sa robe longue d'une rectitude lisse, comme l'annonce la légende[28]) et sa texture (le satin et la laine). Et de justifier ainsi cette phrase manifeste dans sa lettre : « Ma conception des robes noires est noire. » De la même façon que la photographie couleur aura sa propre palette[29], la photographie en noir et blanc est pour Horst un moyen de créer une nouvelle réalité purement photographique, avec ses propres échelles de tons. Horst démontre ainsi sa capacité à répondre à une commande tout en s'adaptant à la situation particulière (la couleur, la matière, le motif de la tenue) qui lui est donnée. La nuit est par ailleurs le moment privilégié pour faire scintiller les matières les plus innovantes (le lamé, la cellophane, le galuchat) apparues pendant cette décennie des années 1930 – notamment la mise au point de tissus synthétiques incrustés

de plexiglass, de métal ou de verre, s'accordent aux propriétés illusionnistes et réfléchissantes du septième art. La nuit est le parfait écrin pour parader dans de somptueuses robes de soirée et de bals, quand dans un élan nostalgique et glamour, la haute-couture alors influencée par Hollywood, offre ses plus beaux modèles.

« Photographing black dresses: The devil's own problem [30] »

24 Quelques années plus tard, un mémo adressé à Nast par le directeur administratif, financier et rédactionnel du *Vogue* français de 1937 à 1940, Thomas Kernan, démontre que cette problématique de photographier des tenues de couleur noire a été le cheval de bataille de plusieurs photographes – ou pour reprendre les propos de Steichen « le problème du diable [31] » - et est resté jusqu'au début des années 1940 la bête noire de Nast et son équipe. Dans la note du 31 janvier 1940 citée précédemment, intitulée « Display, Titles and subcaptions » et relayant la définition de la lisibilité photographique, Nast martelait encore à son équipe : « Sur chaque page de tout périodique de quelque nature que ce soit, la clarté est une vertu cardinale, et l'obscurité un mal impardonnable. » [32] En citant en exemple « son ami et mentor » Edward Steichen qui a été le photographe de référence pendant près de 15 ans au sein du *Vogue* américain, succédant au Baron de Meyer en 1923, Kernan relaie les propos de l'ancien photographe pictorialiste, devenu photographe de mode pour le groupe Condé Nast de 1923 à 1938, qui dispense gracieusement ses conseils pour photographier en extérieur ou en studio, bien qu'il concède qu'« en studio, le problème soit plus compliqué [33] ». Et Steichen de renchérir : « Une fois que le problème de la bonne lisibilité du produit est résolu, l'aspect dramatique de la photographie peut être renforcé par d'autres moyens (pose, décor, etc.). »

Séance du 30 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensembles Marcel Rochas, modèle Doris Zelensky.



Paris, Archives Vogue.

25 Celui-ci rejoint les propos d'Agha dans le mémo de 24 mars envoyé à Nast, en retour de la lettre de Horst du 23 mars 1936 : « Je suis certain qu'il n'est pas nécessaire de sacrifier quoi que ce soit et que toutes les nouvelles compositions, les idées de fond et les effets en noir et blanc peuvent être réalisés sans produire des photographies qui donnent une peine infinie au graveur et à l'imprimeur et qui finalement ne donnent au lecteur aucune information sur les tenues. » Et l'on comprend ainsi que la sentence précédemment citée de Chase « Art be Damned » est une provocation qui se voit ici nuancée par le directeur artistique, et dont les Condé Nast Papers démontrent toute la subtilité. Agha annonce en effet dans ce mémo performatif vouloir écrire à nouveau un long mémorandum à Horst, en lui démontrant tous ces points, même si selon lui cela sera vain car de longues

instructions techniques ont déjà été apportées à Horst, or « il ne semble pas y prêter attention ».

Séance du 30 janvier 1936 pour le *Vogue* français, ensembles Marcel Rochas, modèle Caroline.

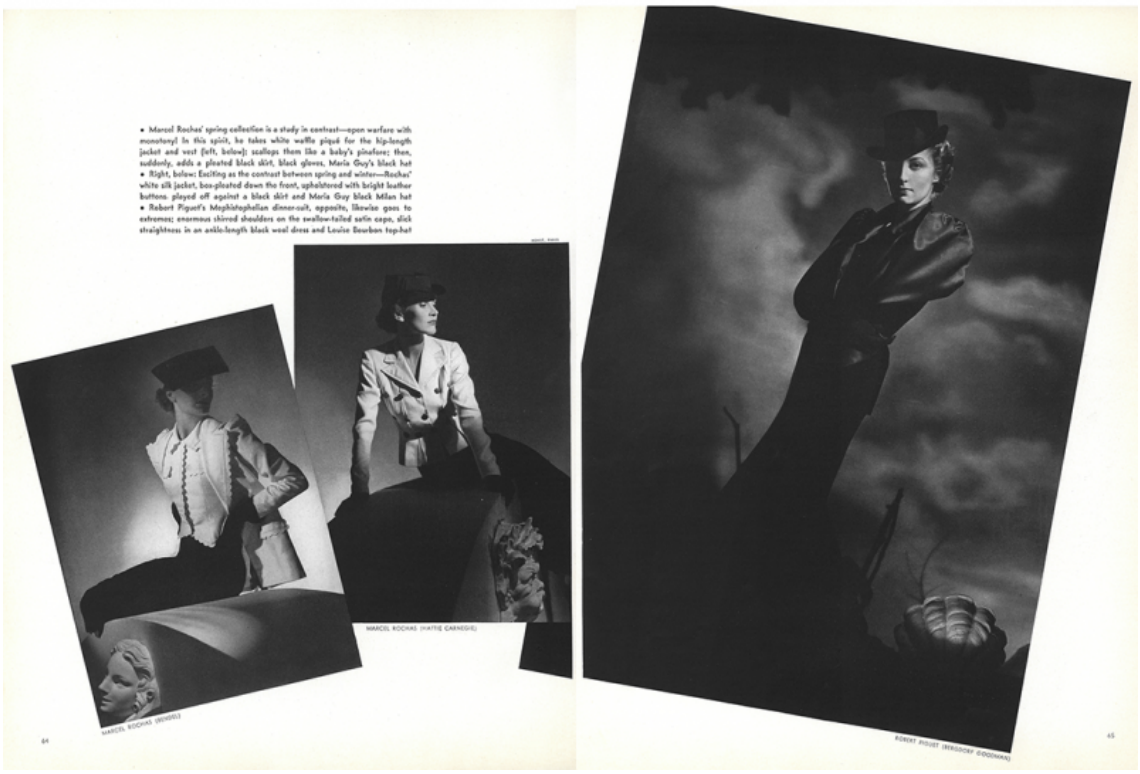


Paris, Archives Vogue.

26 Dans sa lettre du 23 mars, Horst fait pourtant montre de sa bonne volonté à Nast puisqu'il lui annonce sa décision de changer complètement sa technique, tout en plaidant pour un temps de recherche nécessaire : « À New York, j'ai le choix entre expérimenter à la hâte avec des résultats incertains ou continuer à travailler de la même manière, ce qui donne au moins un résultat publiable [...] Ce que je veux faire maintenant, c'est élaborer une technique entièrement nouvelle, qui prend déjà forme dans mon esprit, mais qui peut prendre des mois à se développer parfaitement. » Ce discours fait montre de sa volonté de se positionner comme un photographe

artiste expérimentateur, soucieux de renouveler son inspiration et d'inventer sa propre syntaxe pour contourner la contrainte de la commande, mais également de donner ses lettres de noblesse à la photographie. « J'espère que cela constituera un pas en avant, non seulement pour mon développement personnel, mais aussi pour placer les pages de *Vogue* en tête de toutes les publications de mode » conclue-t-il.

Double-page *Vogue* américain, 1er mars 1936 (p. 64-65).



New York, Archives Condé Nast.

27 Horst sait trouver le bon argument auprès de Nast qui, dans son entêtement à vouloir faire de *Vogue* un magazine à la pointe de l'innovation photographique, à une époque où l'on se demandait encore sérieusement si la photographie était ou serait un jour un art, ne saurait contredire un tel argument. De fait, la réponse de Nast au photographe du 2 avril 1936 est engageante : « Je suis heureux d'apprendre que vous avez l'intention d'expérimenter une nouvelle technique photographique plus lisible. Je suis sûr que si vous vous y mettez, vous développerez quelque chose qui conservera la même qualité artistique et l'atmosphère d'élégance et de goût qui sont habi-

tuellement admirées dans vos photographies, même par ceux qui s'opposent le plus vigoureusement à leur noirceur. »

28 En dépit de ces recherches et nouvelles techniques mises au point à la fin des années 1930, la nuit s'est difficilement imposée dans les pages de *Vogue* des années 1940 et 1950. En effet, avec l'assouplissement des règles permettant aux photographes de *Vogue* l'utilisation du Leica 35mm, ce sont les photographies en extérieur et les clichés pris sur le vif qui deviennent le nouveau style de *Vogue* : le réalisme de Toni Frissel et de John Rawlings mène *Vogue* hors des studios. Suite au décès de Condé Nast et sous la direction artistique d'Alexander Liberman, *Vogue* recherche toujours plus d'images informatives ; clarté et lisibilité s'imposant définitivement comme les maitres-mots. Hormis quelques plongées dans le New York nocturne d'après-guerre capturé par Erwin Blumenfeld et Saul Leiter, il faudra attendre les images d'Helmut Newton et de Guy Bourdin pour voir s'imposer dans les années 1970 la nuit comme un décor exaltant les rapports de force, la violence érotique, et cultivant délibérément le bizarre dans des images aussi inquiétantes que marquantes.

NOTES

1 Quentin Bajac, Poivert Michel (dir.), *La subversion des images : Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Mémo de Condé Nast à son équipe, « Display, Titles and sub-captions », 31 janvier 1940, New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) – 1932-1942: « On every page in any periodical of whatever nature, clarity is a cardinal virtue, and obscurity an unforgivable evil. »

»

2 André Breton, *Les Vases communicants*, Œuvres complètes II, p. 178.

3 Comme le relate Rosalind Krauss dans *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, p. 165 : « Les surréalistes étaient nombreux à se promener la nuit, exercice particulièrement important qui leur permettait de revendiquer la ville à leur façon ». Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, « Photographie et surréalisme », Les noctambules, Paris, Macula, 1990, p. 165-184

4 Horst P. *Horst*, *Janet Flanner*, *Horst: Salute to the Thirties*, New York, Viking Press, 1971: « It took ten years, a world war and a world-wide shortage of film for us to be permitted to use a Rolleiflex. »

5 Le peintre et décorateur de théâtre Pavel Tchelitchev a intégré la compagnie des Ballets Russes de 1933.

6 Mémo Condé Nast adressé à Horst P. Horst, 26 février 1936. New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, SeriesI, Box3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann)

7 Edna Woolman Chase est le bras droit de Condé Nast de 1909 à 1942 et le véritable pilier de l'organisation Condé Nast jusqu'à son retrait en 1952. Rédactrice-en-chef du *Vogue* français de 1920 à 1927, elle devient directrice générale des trois éditions du Vogue en 1928.

8 Chase Woolman Edna, Chase Ilka, *Always in Vogue*, Londres, Gollancz Ltd, 1954, p. 260: « In 1937: I have been lecturing Horst about the lack of light in his photo. We have simply got to overcome this desire on part of our photographers to shroud everything in deepest mystery... I am sick and tired of having women say to me 'How is this dress made? What is it like?' » [ma traduction].

9 *Ibid.*, p. 260: « In 1938: Several of the photographs for September 15 are nothing but black smudges… Concentrate completely on showing the dress, light it for this purpose and if that can't be done with art then art be damned. Show the dress. That is an order straight from the boss's mouth and will you please have it typed and hung in the studio » [ma traduction].

10 Martin Harrison, David Bailey, Roy Strong, (dir.), *Shots of style*, *Great Fashion photographs chosen by David Bailey*, cat. exp. (Victoria & Albert Museum, Londres, 9 octobre 1985 – 19 janvier 1986), Victoria & Albert Museum, Londres, 1985, p. 14; Claire Wilcox, « The aura of glamour: Couture Fashion », in Brown Susanna, *Horst*, *Photographer of Style*, cat. exp. (Londres, Victoria & Albert Museum, 6 septembre 2014-4 janvier 2015), Londres, V&A Publishing, 2014, p. 65.

11 Harry W. Yoxall, A *Fashion of Life*, Londres, Heinemann, 1966, p. 102.

12 Les *Condé Nast Papers* se composent de mémorandums, de lettres, de télégrammes, d'enquêtes, de statistiques, de contrats, mais aussi de dossiers de recherche sur le fonctionnement du groupe et d'analyses de contenu éditorial. Répartis en trois séries, ils ont été rédigés soit en interne par l'éditeur ou par différents employés de son organisation sous contrat

exclusif – rédacteurs et rédactrices en chef, directeurs artistiques, photographes, artistes-illustrateurs, rédactrices de mode, directeurs de diffusion –, soit en externe par des personnalités de la scène artistique, littéraire et politique, avec lesquelles Nast entretenait des échanges professionnels ou amicaux.

13 Caroline Seebohm, *The Man Who Was Vogue: The Life and Times of Condé Nast*, New York, Viking Press, 1982.

14 Sophie Kurkdjian, *Lucien Vogel et Michel de Brunhoff, parcours croisés de deux éditeurs de presse illustrée au XX^e siècle*, Bayonne, Institut universitaire Varenne, collection des thèses, 2014.

15 Mémo de Miss Stout adressé à Condé Nast le 25 février 1936, New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann): « If you are looking at them from a woman's point of view and want to know the length of the jacket or length of the skirt or where the sash goes, you are quite at a loss, and I know the designers of the clothes feel quite bitterly on the subject. » [ma traduction].

16 Horst P. Horst, *Photographs of a Decade*, New York, J.J. Augustin, 1944, p. 60: « [...] the story was going around Paris that I was being paid by the dressmakers to make their dresses impossible to copy. So, by elimination, I arrived at a clarity and a simplification — which, believe me, is harder to accomplish than the murky romanticism of yesteryear. »

17 L'apparition sur le marché des appareils allemands Rolleiflex, avec leur objectif fixe et leur pellicule large, permit des photos extrêmement nettes. À tel point que certaines maisons de couture furent gênées par la clarté du détail et se mirent à craindre que les fabricants de prêt-à-porter n'imitent leur style de trop près.

18 Horst P. *Horst, Photographs of a Decade*, *op. cit.*, p. 60: « My first pictures were loaded with background – perhaps because of my training in architecture, which made me more interested in décor than in the human element. I was continually dismantling palaces, hauling in small forests and entire hothouses meant to enhance but really crushing the little woman posing in their midst. Finally I realized the incongruous effect and began a series of strong black compositions that made a big inky splash on the magazine page, blotting out everything else. »

19 Mémo Condé Nast adressé à Horst P. Horst, 26 février 1936. New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) – 1932-1942.

20 Mémo Condé Nast à Horst P. Horst, 26 février 1936, *op. cit*: « In addition to that there are several complaints from the engravers and printers regarding the difficulty of engraving and reproducing the dark photographs. »

21 Selon la définition consignée dans une note de service envoyée par Nast à toute son équipe, en date du 31 janvier 1940.

22 Voir Marlène Van de Casteele, « La 'lisibilité photographique' au *Vogue* américain (1940-1942) : Collaborations, hiérarchisations et revendications auctoriales », *Photographica* n° 4, printemps 2022, p. 40-54 ; https://devisu.inha.fr/photographica/738

23 Horst P. Horst, *Photographs of a Decade*, *op. cit.*, p. 60.

24 Edwards Steichen, A *Life in photography*, New York, Doubleday & Co, 1963, p. 68: « When I started making photographs for Vogue, I had a great deal to learn about fashion. So I have always felt grateful to Carmel Snow for the real interest she showed in fashion photography and for her invaluable assistance at fashion sittings. She had infinite patience and tact in pointing out to me the essential fashion feature in the pictures we were working on. She also taught me to appreciate the special aptitudes of the different French designers. »

25 Horst P. *Horst*, *Photographs of a Decade*, *op. cit.*, p. 62.

26 En 1939, Pavel Tchelitchev réalise les décors et costumes pour l'adaptation au théâtre de l'œuvre de Jean Giraudoux, *Ondine*. Comme l'écrit Cecil Beaton, il a fortement influencé par son univers les photographes de mode: « Even an esoteric painter such as Tchelitchew had an overt influence. his décor and costumes for Giraudoux's *Ondine* created a vogue for fish nets, stalactites, coral branches and driftwood… and photographs were taken by Hoyningen Huene, George Platt Lynes, Horst, Durst and myself of lost wanderers in a Tchelitchew world of shadows » (Beaton Cecil, T*he Glass of Fashion: A personal history of fifty years of changing tastes and the people who have inspired them*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1954, p. 192).

27 Horst P. *Horst*, *Flanner Janet*, *Horst: Salute to the Thirties*, *op.cit.*, p. 12.

28 *Vogue* américain, 1er mars 1936, p. 64: « Robert Piguet's Mephistophelian dinner-suit, opposite, likewise goes to extremes; enormous shirred shoulders on the swallow-tailed satin cape, slick straightness in an ankle-length black wool dress and Louise Bourbon top-hat. »

29 Horst va, dès l'année 1935, s'intéresser aux expérimentations en couleur via le procédé Gorsky frères. Voir Waldron Shawn, « Horst's World in

Colour » in Brown S., Branes M., Wilcox C. (dir.), *Horst, Photographer of Style*, Londres, V&A Publishing, 2014. Voir aussi Voir Marlène Van de Casteele, « La couleur appliquée à la photographie de mode : le cas des couvertures du *Vogue* américain (1932-1942) », Actes du Colloque de Cerisy, « Ce que la couleur fait à la photographie » (19-23 août 2020), à paraître.

30 Mémo Thomas Kernan à Condé Nast, 18 juillet 1941, copie à M. F.Agha et Lucien Vogel: « Photographing black dresses », New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series II, Box 19 , Folder 22 Vogue Studio: « I was doing some work for my friend and mentor Mr. Steichen last night, and spoke to him about your black dress memo. He admits that it is the devil's own problem, and says that most failures are due to the fact that photographers taking a black dress try to give it a great deal of light, which fills in the shadows and obliterates the seams. As a matter of fact, black dresses should be taken with less light, which will show up the detail. Steichen says that a black dress taken in full sunlight is hopeless, and that outdoors a black dress should always be taken in the shadow, or on a dull day. »

31 *Ibid.*

32 Mémo de Condé Nast à son équipe, « Display, Titles and sub-captions », 31 janvier 1940, New York, Archives Condé Nast, Condé Nast Papers, Series I, Box 3, Folder 16 Horst, Horst P. (Bohrmann) – 1932-1942: « On every page in any periodical of whatever nature, clarity is a cardinal virtue, and obscurity an unforgivable evil. »

33 Mémo Thomas Kernan à Condé Nast, 18 juillet 1941, *op. cit.* : « [...] The problem in the studio is more complicated, and Mr. Steichen says he has some ideas on the subject. Therefore, next Thursday afternoon I am getting a model and some black dresses and renting a battery of polarized lights, which Steichen thinks will give the proper diffused quality. I cannot do this before Thursday, as I may have to strengthen our a.c. wiring to install the polarized equipment. Pictures taken in this way will cut down on the dramatic black-and-white quality of the photo, as the tendency will be to put everything into a gray key. However, once the problem of showing the merchandise is solved the drama of the picture might be built up by other means—posing, decoration, etc. Steichen is doing this experiment as a favor, and will communicate his findings for our general use. »

AUTEUR

Marlène Van de Casteele

Marlène Van de Casteele est docteure en histoire, enseignante-chercheuse en histoire de la mode et des médias à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, et assistante commissariat au Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris sur l'exposition « Le Paris des Modernes : 1905-1925 » (14 novembre 2023-14 avril 2024). Elle a été conseillère scientifique sur l'exposition centenaire « Vogue Paris 1920-2020 », assistante internationale sur les itinérances de l'exposition « Gabrielle Chanel, Manifeste de mode » et coordinatrice du Projet scientifique et culturel du Palais Galliera, musée de la mode de la ville de Paris. Identifiant Orcid : 0000-0002-7538-7727.

De la lumière à l'ombre

Mode et archives de mode

Jeanne-Léopoldine Claustre

TEXTE

1 Merci à Salomé Dudemaine, Nina Copon, Mélanie Telle, François Hurteau-Flamand et Alexia Fontaine pour leur témoignage passionné, à Gaspard de Massé et à la maison Balenciaga

> Nuit et mémoire s'arbitrent elles-mêmes : nous errons en elles désorientés car elles refusent souvent de confirmer notre vision. Avares, capricieuses, elles libèrent les choses peu à peu.
>
> Etel Adnan, *Nuit*.

2 Longtemps, l'historiographie de la mode ne l'a associée qu'à la lumière. De la scène aux flashs des *catwalks*, l'histoire du costume inventait la mode à l'époque du roi Soleil, entre fastes et élites. Il a pourtant fallu la nuit à la mode pour traverser le temps. La fragilité des textiles nécessite en effet que les archives de mode soient, toujours, des espaces dont la lumière solaire comme artificielle est bannie. Reléguées en sous-sol pour laisser une trace durable, les créations d'un jour dorment paisiblement dans des lits sur-mesure fabriqués par des régisseur·euses, restaurateur·ices et autres spécialistes en conservation préventive des départements *Patrimoine et Archives* des maisons de mode. Affaiblis par leur passé vivant, les vêtements se distinguent des autres antiquités en ce qu'ils ont été portés, usés par les corps qui les ont essayés, ré-essayés et lavés. Sous terre, à la faveur de la nuit, ces passionné·es assurent la continuité du créateur glorifié. La nuit prolonge l'existence - crée l'héritage de la mode. Le vêtement, mis à l'ombre dans ces chambres froides, poursuit sa vie dans le cadre pseudo-statique de presque-musées. Entre ombre et lumière, l'histoire de la mode oscille ; son héritage, encore plus, omet nombre de ses acteurs·ices. Plongée dans les abysses de la plus flamboyante des modes, au cœur des cryptes

animées par ces passeur·euses d'âmes, prolongeant le rêve et sur lequel nous fermons, trop souvent, les yeux.

Exposition *Des robes, au-delà du temps*, Maison Balenciaga, Journées du patrimoine 2022, siège de Kering, Paris.



© Marikel Lahana.

3 *La nuit altère tous les sens*[1]. Les espaces de réserves, nuits factices, aussi. Les portes, blindées, s'ouvrent sur des racks entiers de housses étiquetées. Mais encore faut-il avoir franchi les différentes barrières de badges et d'autorisations préalables. Si l'on ne débloque pas l'alarme en temps et en heure, du gaz est parfois diffusé, pour éviter toute intrusion malvenue. Il faut faire ses ablutions pour accéder au mausolée, pureté exigée : mains propres, sans bijoux, ni vernis. Le temps aussi reste derrière les portes. Une fois à l'intérieur, tout est suspendu. Le climat, d'abord : quelle que soit la saison, la température est toujours la même : 18 degrés, hygrométrie réglée à 55 %. La pratique induit des précautions. Les descriptions de fiches de postes

pour travailler dans les archives de mode le mentionnent toujours : « une grande partie de la mission s'exerce en sous-sol » ; « un jour de congé supplémentaire est accordé tous les six mois », car le code du travail considère le fait de ne pas voir la lumière du jour comme une circonstance atténuante. La seule lumière qui s'introduit entre les rayons est artificielle : celle des néons, recouverts d'un film « anti-UV ».

4 Chaque expédition souterraine ne peut durer trop longtemps, on ne peut pas toujours bien y respirer : munie d'un bipeur qui sonne lorsque le taux d'oxygène, intentionnellement baissé, est trop bas, Mélanie consulte son médecin après quelques jours de mission, inquiète de séquelles irréversibles sur le long terme. Pas d'inquiétude, si elle ne ressent rien les premiers jours c'est que son corps « doit être habitué » ; après tout, elle fait du ski tous les hivers, elle connaît le *mal des montagnes*. Ces conditions empêchent certes les risques d'incendie, la propagation d'insectes et autres catastrophes ; mais l'hiver, c'est dur – « on rentre la nuit, on ressort la nuit, on n'a pas vu le soleil de la journée ». Alors elle regagne la surface pour « voir le ciel ». En profite pour boire un café, proscrit en bas, le temps de sa décompression, altitude 0.

5 Entre les allées de cette ville souterraine, le silence est renforcé par le calfeutrage des vêtements rassemblés. Le textile absorbe le son – d'où les tentures habituellement aux murs des studios de musique. La voix se fait alors particulièrement claire entre les archives ; d'ailleurs, on y baisse toujours, spontanément, le ton. Mais ce n'est pas tout à fait le silence. La neutralisation du climat mise en œuvre implique le mouvement d'une quantité d'hélices, d'aspirateurs et d'aérations au bruit sourd.

Exposition *Des robes, au-delà du temps*, Maison Balenciaga, Journées du patrimoine 2022, siège de Kering, Paris.



© Marikel Lahana.

6 À chaque entrée ou déplacement d'une pièce, Salomé constate l'état de chaque détail, dépouille la carcasse. L'autopsie réalisée servira avant l'envoi d'une de ces grandes robes de haute couture de l'autre côté du globe pour une exposition. En attendant, elle procède à la mise en bière ; soulève ce corps lourd, parfois avec l'aide d'un·e collègue : le pire, ce sont les robes à crinolines, alourdies, encore, par le poids du papier de soie ajouté entre les plissés. Difficile de masquer l'organique de ces vies passées : traces de maquillage, d'urine, de menstruations, maculent les pièces. Alexia raconte même que les brodeuses « brodaient toujours un de leurs cheveux sur les robes de mariée » ; laissaient leur sang couler, en se piquant, entre autres prophylaxies d'atelier. Certaines déformations des pièces, à la poitrine, certaines marques d'usure aux genoux, racontent, encore, le corps ou la silhouette de l'ancien·ne propriétaire.

7 François aime passer des heures dans les caves de collectionneurs ; lieux « rassurants », il s'y est toujours senti *bien*. Que l'on croit aux

esprits ou non, une chose est sûre : la solitude ne l'a jamais gagné dans ces endroits chargés. Chargés des fantômes de vies passées, qui circulent entre les compactus au moindre mouvement ; les traces d'un vieux parfum, souvent épicé, Shalimar de Guerlain d'une ancienne propriétaire dont la robe, intégrée aux réserves, est trop fragile pour passer par le pressing. Parfois, l'odeur « de vieilles fripes » est pseudo-neutralisée par l'ensemble des matériels de conservation ; l'odeur du neutre, du synthétique non-tissé Tyvek, du film transparent Melinex et autres plastiques – l'odeur « de la rentrée des classes », madeleine de Proust de Salomé. Parfois, certaines pièces, en décomposition, sentent le moisi – mais ça, il faut l'éviter à tout prix. Une moisissure, c'est un champignon pullulant à exclure immédiatement. Le parfum d'une mort assurée, le signe d'une putréfaction que l'on réfute en ces lieux clos.

8 Il faut prévenir les dégradations, retenir le temps. Ici, le neutre règne en maître : les tiroirs découvrent des boîtes de polypropylène pour les vêtements les plus fragiles, conservés de préférence à plat. Les archivistes mettent parfois des heures à fabriquer, à la main, sur mesure, des cercueils où se figent les traces de ces enveloppes d'existence passées : comme celle de ce corset de cuir particulièrement biomorphique. Des formations spécifiques sont dédiées à l'apprentissage de la *conservation préventive*, à l'enrobage de mousse blanche et aux roulages de papier de soie, au dépoussiérage des pièces. Puis il faut broder, sur chaque pièce, une étiquette et apposer sur la housse, ou sur la boîte, une fiche attribuant un nom. Une photographie doit suffire à les identifier sans les manipuler – réalisée par un·e photographe, généralement spécialisé·e en natures mortes.

9 Les spécificités propres à chaque pièce nécessitent une adaptation. Plus la pièce est délicate, plus le sommeil est prolongé et le lit confortable. Pour les pièces en matériaux synthétiques, l'embaumement relève du casse-tête, car elles dégagent des gaz néfastes avec le temps. Dans une boîte à la conception savamment étudiée, soumises à plus forte climatisation, les pièces « instables » sont immédiatement isolées et échappent au rangement traditionnel des numéros d'inventaire. Elles sont triées par matière, jusqu'aux types de peaux, et non par ordre chronologique ou typologique (taille, formes, genre…).

10 *Plus décisive que la question de savoir comment on entre dans la nuit est celle de savoir comment on en sort*[2]. Dès lors, c'est le conservateur·ice qui possède toutes les clés : gardien·e de nuit de ces traces de vies antérieures, qui choisit leur vie après la mort. Car les vêtements sortent, parfois, de leur ombre. Olivier Saillard a longuement décrit les « costumes chauve-souris[3] » dont il a eu la charge au Musée de la Mode de la Ville de Paris, jusqu'en 2018, et aujourd'hui, parmi les réserves de la Fondation Azzedine Alaïa. Dès 2012, il inaugure alors une nouvelle forme artistique : le défilé des pièces historiques. Dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, il présente la performance *The Impossible Wardrobe* durant laquelle l'actrice Tilda Swinton défile en portant à bout de bras cinquante-sept accessoires et pièces vestimentaires[4]. Et si *la nuit se meurt à cet endroit où l'on a trouvé des limites*[5], à trop la restreindre à l'ombre et au sommeil, on n'en oublie la lumière parfois retrouvée, la vie d'après. La lumière dans la nuit, celle des tableaux de Caspar David Friedrich qui figure l'âme mélancolique revêtue d'un clair-obscur jamais monochrome[6].

11 Le noir, espace sans centre de gravité, révèle, parfois, la lumière. Le sommeil est une fausse mort ou l'on fait travailler nos souvenirs – nos rêves – pour les ramener au jour. Les vêtements sont-ils morts, ou vivants ? Les politiques des maisons diffèrent en ce point de celles des musées. Dans ces derniers, les pièces sont rarement sorties et ne se prêtent pas pour un film ; elles pourront seulement servir d'inspiration. En revanche, le musée est tenu de partager sa collection, qu'il conserve à des fins de *partage des connaissances*[7]. Du côté des collections privées, les vêtements sont plutôt dans des caves ; ne sont pas régis par des normes, mais restent « des vêtements morts ». Selon les maisons de mode, l'attitude observée est plus complexe : on peut prêter en interne ou à des musées ; faire parfois porter les pièces pour un événement. Le secret est toutefois bien gardé sur ce que comportent leurs archives, par crainte des vols, principalement. La seconde vie des pièces dépend fortement du département auquel est rattaché le patrimoine de la marque – des communicants à la direction artistique, les politiques diffèrent – les trajectoires des vêtements aussi, selon les profils des hiboux[8].

12 Le phénomène de patrimonialisation des maisons de mode a toutefois pour incidence d'orienter les prises de décision vers le fonctionnement de musée : des espaces dédiés à des créateur·rices

obtiennent la mention « Musées de France [9] » par l'État, des marques placent le patrimoine au cœur de leur *visual merchandising* jusqu'à inaugurer, dans le cas de l'historique boutique Dior de l'Avenue Montaigne, 2000 m^2 « d'espace muséal » accessible aux client·es pour la somme de douze euros. Certaines en viennent, enfin, à créer des pièces directement de pair avec des restaurateur·rices pour « prolonger la durée de vie [10] » de chacune. Alors après une période d'exposition, l'objet a de plus en plus droit à sa période de « repos ». Trois mois contre quatre années statiques – bref sursaut de vie. À la différence des musées, les maisons de mode préfèrent montrer l'original pour inspirations. Lors d'un prêt, tapis rouge ou exposition, les pièces sont remises en forme avec un maquillage. La toilette mortuaire a pour but de faire reprendre vie en estompant les stigmates [11]. Réanimateur·rices, restaurateur·ices spécialisé·es reprennent les coutures, soignent les matières, crèment les cuirs, dépoussièrent subtilement les mailles et comblent les failles, camouflent les cicatrices mais gardent aussi les traces.

Exposition *Des robes, au-delà du temps*, Maison Balenciaga, Journées du patrimoine 2022, siège de Kering, Paris.



© Marikel Lahana.

13 Entre plongée sous-marine et randonnée de haute-montagne, les réserves sont un lieu où rien ne bouge, et où l'on lutte contre le temps, la lumière et l'humidité pour que chaque chose reste comme elle rentre le plus longtemps possible. La danse macabre de la nuit et des archives est une chanson de gestes, polyphonique ; son rituel est fait de soin et de mains. De la nuit à la mort, de la mort au neutre, les oiseaux de nuit rendent hommage aux pièces. Il faut l'ombre et ses invisibles à la mode pour qu'elle dure. Rêveur·euses d'éternité, la sachant impossible, les archivistes manient les pièces comme des fleuristes avec leurs tiges. *Mais c'est en raison de leur mortalité que les choses existent* [12], écrivait Etel Adnan. Les archives diffèrent de la nuit car elles meublent un environnement bien plus hermétique et où peu de choses se meuvent. Mode et nuit ont de commun l'expérience

qu'elles procurent. *La nuit n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens* (...)[13], disait Maurice Merleau-Ponty. Une altération des sens, certes, mais surtout du temps – entre extension et extraction.

14 En voulant échanger l'âme de leurs pièces contre la vie éternelle, les archivistes luttent contre la mort, jouent de la mort – font un pacte avec le diable. L'odeur du papier neutre et du cuir ancien est semblable au mélange de sang et de javel émanant des boucheries. Nina rêvait de soigner les « morts vivants » dans des archives de mode. Végétarienne, elle a cependant douté de sa vocation le jour où elle s'est sentie en enfer entre les vestes en cuir, « tous ces animaux en fait morts, aplatis et séchés ». Puis elle a retourné le point de vue : autant s'appliquer à créer la plus belle urne possible, être la meilleure thanatopractrice. Pour leur offrir une plus belle mort.

NOTES

1 Michaël Foessel, *La nuit. Vivre sans témoins*, Paris : Autrement, 2018.

2 « Chaque fois se pose le problème de la transition vers un autre régime de l'expérience sensible », Michaël Foessel, *La nuit. Vivre sans témoins*, Paris : *Autrement*, 2018, Épilogue « L'adieu à la nuit ».

3 Olivier Saillard, *Le Bouquin de la mode*, chapitre « La mode au musée », p. 699-710.

4 Morgan Jan, « Mode : le défilé comme performance artistique. Bibliographie sélective », BnF, 2016, URL : www.bnf.fr/sites/default/files/2018-12/biblio_mode_performance.pdf

5 Pierre Reverdy, *Le Cercle ténébreux*.

6 Voir le catalogue de l'exposition *Peindre la nuit*, Centre Pompidou-Metz, 2019.

7 Selon la définition de l'ICOM, établie à Prague, le 24/08/2022.

8 « Devenir hibou » est un des chapitres de Michaël Foessel, *La nuit. Vivre sans témoins*, Paris : *Autrement*, 2018.

9 Ainsi, le Musée Yves Saint Laurent à Paris et le Musée Christian Dior de Granville.

10 Lancelot Hamelin, « Stéphanie Ovide, Rebroder la transparence » dans *Art Press*, n° 496, février 2022.

11 Voir le catalogue de l'exposition « Anatomie d'une collection » et notamment la préface d'Olivier Saillard, « Pétales de vie », p. 8-10.

12 Etel Adnan, *Nuit*, Paris : Éditions de l'attente, 2017.

13 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 328.

AUTEUR

Jeanne-Léopoldine Claustre

Jeanne-Léopoldine Claustre est étudiante en Fashion studies. Après un mémoire d'Histoire du Moyen Âge sur le vêtement dans les commentaires bibliques, elle travaille dans les archives du Festival de mode d'Hyères à la villa Noailles, puis au sein du Patrimoine de la maison Hermès dans le cadre du Mastère spécialisé de l'Institut Français de la Mode. Ses récentes recherches portent sur la mode des années 1990-2000 et les problématiques de dématérialisation des supports et d'accélération des temporalités.

Élucubrations

Balzac, visionnaire en robe de chambre

Gabrielle Smith

PLAN

L'horaire
L'habit
Le lieu
L'envol

TEXTE

1 * Élucubration, n. f., du bas latin *elucubratio*, « travail fait de nuit ». [Vieilli] Long travail nocturne consacré à une œuvre de l'esprit.

> « Dieu n'a pas créé d'Anges spécialement, il n'en existe point qui n'ait été homme sur la terre. La terre est ainsi la pépinière du ciel. »
>
> Balzac, *Séraphîta*

***La Robe de chambre de Balzac*, 1897, Auguste Rodin.**



Plâtre et tissu enduit, 148 x 57,5 x 42 cm.

Paris, Musée Rodin / © Christian Baraja.

2 Toute sa vie, Balzac écrit enveloppé dans une ample robe de chambre blanche. Cette tenue de travail se transforme dès son vivant en pelure archétypale : elle figure en 1837 sur le portrait peint par Louis Boulanger et sur la statuette d'Alessandro Putinatti, puis se trouve reprise dans d'innombrables caricatures de presse le figurant en moine hilare ou indigne. Après sa mort, la robe de chambre devient costume d'immortalité, attribut glorieux d'un écrivain mythifié, que l'on retrouve sur plusieurs monuments comme ceux de Fournier ou Falguière et, surtout, sur le bronze d'Auguste Rodin. La robe de chambre de Balzac délimite les contours d'un fantôme colossal, déjà fantôme de son vivant : enveloppant un homme ayant renoncé au monde pour se vouer à l'œuvre, elle fixe l'image du romancier comme homme au travail, ouvrier perpétuellement à la tâche, mais aussi

« bénédictin de roman[1] » dont le domicile est devenu monastère. Dans les plâtres préparatoires que lui consacre Rodin, elle tient debout seule, vide de corps et pleine de silhouette, métonymie de l'être qu'elle enveloppe. Lorsque l'on suit ses contours, la tenue d'intérieur de l'écrivain se révèle de fait « livrée d'un système d'existence[2] » participant de la silhouette d'un homme aussi bien que de ses habitudes, de ses idées et de ses aspirations spirituelles. Pour la comprendre, il faut la relier à la forme de vie balzacienne, à son « système d'existence » comme il le dit, et surtout à l'activité qui en constitue le pivot : l'écriture.

L'horaire

3 D'abord, s'il se choisit volontairement cet uniforme de travail, c'est que Balzac est un « galérien[3] », homme qui s'est « jeté dans le travail comme Empédocle dans son volcan[4] », écrivant frénétiquement et continûment depuis qu'il a embrassé la carrière littéraire. Cet excès de labeur, qui le fait mourir à cinquante et un ans, donne à sa vie la forme d'une course-poursuite perpétuelle, tant avec ses créanciers et ses éditeurs auxquels il doit toujours de l'argent ou un livre, qu'avec l'œuvre elle-même. Il faut travailler non seulement pour éponger des dettes qui ne cessent de se renouveler, mais aussi parce que les livres publiés ne sont jamais qu'une préface ou parcelle de la grande œuvre à venir. Cette productivité forcenée s'appuie, comme l'écrit son ami Théophile Gautier, sur une « règle que des trappistes ou des chartreux eussent trouvée dure » :

> « Se donnant pour exemple, il nous prêchait une étrange morale littéraire. Il fallait nous cloîtrer deux ou trois ans, boire de l'eau, manger des lupins détrempés comme Protogène, nous coucher à six heures du soir, nous lever à minuit, et travailler jusqu'au matin, employer la journée à revoir, étendre, émonder, perfectionner, polir le travail nocturne, corriger les épreuves, prendre les notes, faire les études nécessaires, et vivre surtout dans la chasteté la plus absolue. »[5]

4 C'est en se pliant quotidiennement à un emploi du temps articulé autour d'intenses séances de travail nocturne – seule façon pour lui d'échapper à ses débiteurs – que le romancier se trouve capable

d'atteindre la concentration nécessaire au degré désiré de productivité. En conséquence, « personne au monde n'a peut-être autant vécu dans la nuit que Balzac[6] ». Ses horaires, conçus pour protéger le moment de l'écriture, se structurent au rebours du temps commun. Comme il l'écrit lui-même, « un homme qui dispose de la pensée est un souverain[7] », un être qui ne reconnaît pas d'autre autorité que la sienne, et peut fonder les lois de sa propre existence. L'artiste est pour Balzac appelé à vivre de façon singulière, mais non moins régulière : la scansion des heures qu'il s'impose est aussi implacable que celle qui régit, au nom de Dieu, la vie des monastères. Jusque dans les dernières années de sa vie, avant l'effondrement qui le fait cesser d'écrire, il suit le même rythme de travail[8]. Il obéit encore en cela à une forme de discipline ascétique, ajoutant à la rigueur de l'organisation horaire la constance qui lui donne toute sa valeur. Emploi du temps structuré, vie nocturne, chasteté, frugalité, isolement : nombre des règles que s'impose Balzac justifient la comparaison monastique. Mais s'il se lève à minuit pour écrire comme les moines se lèvent au milieu de la nuit pour l'office, son effort est encore grandi par la solitude. Il crée une *regula* monastique souveraine dans son autonomie, valant pour lui seul. Il tente un temps de lui donner une valeur universelle, essayant d'y convertir plusieurs de ses amis, dont Gautier ou Lassailly qui, après quelque jours ou semaines, apparemment traumatisés, abandonnent[9]. De ce mode de vie, il fait encore une peinture louangeuse dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, son dernier roman, peignant la vie d'une sorte de monastère laïc en plein Paris :

> « Le retour des travaux connus à des moments déterminés, la régularité rend raison de bien des existences heureuses, et prouve combien les fondateurs des ordres religieux avaient profondément médité sur la nature de l'homme. »[10]

5 Outre sa fonction quasi tayloriste d'organisation du travail, la scansion du temps balzacien a donc une vertu d'apaisement de l'âme : cette façon de donner forme à l'existence, si elle est poussée à son plus haut degré dans les monastères, correspond à un besoin anthropologique et ne peut que faire le bonheur des laïcs qui choisiraient de s'y plier. Les « prêtres sans tonsure » décrits dans *L'Envers de l'histoire contemporaine*, vivant « sous l'empire d'une règle observée au milieu de Paris, en toute liberté, comme s'ils eussent eu le supé-

rieur le plus sévère[11] » jouissent ainsi du « charme d'une vie où chaque heure a son emploi[12] ». Ils se lèvent à heure fixe, assistent tous les matins à la messe, méditent quotidiennement *L'Imitation de Jésus-Christ* et sont d'une sobriété exemplaire. Chacun d'entre eux ayant souffert mille maux avant d'intégrer la petite communauté, leur quiétude retrouvée illustre le pouvoir salvateur de la soumission à la règle : celle-ci leur a permis de mourir à eux-mêmes, d'oublier leur passé et d'abdiquer leur personne individuelle, pour se consacrer aussi activement qu'obscurément à la bienfaisance. Comme la charité en acte à laquelle se vouent ces personnages, l'activité littéraire de Balzac exige un entier don de soi, allié à la plus rigoureuse discipline.

L'habit

6 C'est dans ce cadre que vient s'inscrire la fameuse robe de chambre. Elle renforce le statut de micro-monastère du cabinet de travail balzacien. La sœur de l'écrivain, Laure Surville, la dit « taillée comme celle d'un moine[13] ». Gautier décrit le « costume qu'il ne quitta jamais » comme un « froc de cachemire ou de flanelle blanche retenu à la ceinture par une cordelière » et propose pour explication : « peut-être symbolisait-il à ses yeux la vie claustrale à laquelle le condamnaient ses labeurs, et, bénédictin de roman, en avait-il pris la robe[14]. » Stefan Zweig en fait un commentaire très semblable, écrivant que « comme le froc pour le moine, elle lui rappelle qu'il est en service, voué à une mission plus haute et qu'il a renoncé aussi longtemps qu'il la porte au monde réel et à ses séductions[15] ». Si elle emprunte au vocabulaire du costume monastique sa capuche, sa cordelière, sa blancheur et sa matière laineuse[16], on voit que la robe de chambre ne se contente pas de ressembler formellement à une tenue de moine. Comme le costume du clergé régulier, elle fonctionne sur plusieurs niveaux, à la fois comme signe et objet doué d'agentivité. Elle est « symbole » et « rappel » selon les mots de Gautier et Zweig : d'abord, elle contribue de façon signalétique à détacher le romancier du monde, à l'en séparer visuellement, de même que les clercs sont séparés des laïcs par leur costume. Ensuite, commandé pour la première fois au temps d'une jeunesse sans le sou, le modèle de robe de chambre qu'il conserve durant toute sa vie incarne avec constance les vertus d'un vœu de pauvreté, s'appliquant spécifiquement au moment de l'écriture. Stabilisant le corps de l'écri-

vain au travail, elle vient incarner l'humilité nécessaire de sa condition, par sa simplicité de coupe et sa sobre blancheur. Pour finir, elle a une fonction active de rappel des vœux littéraires : elle invite celui qui la porte à toujours suivre la voie qu'il s'est fixée. Comme le moine doit oublier celui qu'il était avant sa prise d'habit, une fois la nuit tombée et sa robe de chambre endossée, Balzac ne doit plus être qu'écrivain. Ce n'est d'ailleurs qu'un an avant sa mort que le romancier, malade et meurtri, distrait par l'aménagement du domicile conjugal de la rue Fortunée et travaillant de plus en plus difficilement, se laisse aller à l'achat d'une robe de chambre fantaisie – un « termolama » imprimé, « à fond noir semé de palmettes pressées et entourées de fleurs[17] ». Avant le funeste termolama, coquetterie des dernières heures, la robe de chambre blanche règne sans partage. Tant du point de vue formel et symbolique, par sa sobriété et les valeurs qu'elle incarne, que du point de vue de l'usage, par son immuabilité, ce costume correspond à l'idéal monastique, modèle d'existence qui comme l'écrit Giorgio Agamben tente de créer « un *habitus* absolu et intégral », où il devient impossible de distinguer non seulement entre la règle et la vie, mais aussi « entre vêtement et mode de vie », parce que dans ce cadre, « les vêtements prennent une signification entièrement morale[18] ». Les *habitus monachorum*, habits pauvres richement symboliques, servent autant à protéger les moines qu'à « signifier leur genre de vie[19] », correspondant en cela à l'idée balzacienne d'un homme habillé comme homme « hiéroglyphé », déchiffrable au point de vue des mœurs[20]. Ils peuvent ainsi être interprétés symboliquement dans le moindre de leur détail de coupe, couleur et accessoire. Ce sens de l'habit religieux, plutôt que moral, peut être appelé spirituel, car il redouble la réalité matérielle par une réalité céleste et enseigne à celui qui le porte « un modèle de conduite[21] ». C'est dans une telle perspective que la blancheur de la robe de chambre de Balzac doit être considérée non seulement comme significative mais encore comme suggestive, active, et que l'on peut en pousser plus loin l'interprétation. Une phrase de Gautier mérite à ce sujet d'être relevée :

> « Il se vantait, en nous montrant ses manches intactes, de n'en avoir jamais altéré la pureté par la moindre tache d'encre, car, disait-il, le vrai littérateur doit être propre dans son travail. »[22]

Pantalon, collection Adrien Chombart de Lauwe.



Photographie ⍰ Julia Andréone ; stylisme : Samuel Bardaji ; assistante styliste : Anna Carraud ; modèle : Jean-Charles Dumay ; direction artistique : Bureau Klamm (Samuel Bardaji & Gabrielle Smith) + Europium (Julia Andréone et Ghazaal Vojdani)

7 Balzac ne désire pas seulement être vêtu de blanc mais encore que ce blanc reste pur, immaculé. Exigence résonnant avec la dernière phrase du *Traité de la vie élégante*, « une déchirure est un malheur, une tache est un vice [23] » : la première relève de la fatalité, la seconde de la responsabilité. On peut relier le soin de préservation dont il entoure sa tenue d'écriture à ses exigences éthiques, aux craintes qu'il exprime concernant la corruption de l'art, ses appels à la « muse chaste » et son identification aux figures du mendiant ou de l'ermite, images de renoncement au monde et de marginalité sainte [24]. Rien n'est plus grave pour lui et ne mérite plus d'égards, d'engagement et de pureté morale, que le travail d'écriture auquel il se livre dans sa robe blanche : il va jusqu'à donner le Christ pour modèle de l'homme

que doit être l'artiste, tout en prenant bien soin de le différencier de son « sosie [25] », c'est-à-dire de l'homme qu'il est à la ville. C'est donc au sens propre comme figuré que l'artiste au travail, celui qui porte la robe de chambre, doit être sans tache : la blancheur de la robe de chambre offre le modèle d'un corps angélique. Sa clarté le rapproche de l'ange Séraphîta, « blanche et lumineuse fille de toutes les vertus humaines (…) perle sans tache, désir sans chaire, « qui lors de sa transfiguration perd « par sa blancheur tout vestige terrestre [26] » ; de même qu'elle résonne avec l'ultime parole de Louis Lambert, prononcée de sa voix d'outre-tombe : « Les anges sont blancs », la modeste cordelière qui ceint la robe de chambre du romancier est selon le témoignage d'Edmond Werdet parfois remplacée par une belle chaîne dorée, il n'y a pas lieu de voir là un écart au modèle choisi, puisque l'on trouve dans *Séraphîta* l'idée que les anges portent « des ceintures dont l'or est plus ou moins faible [27] ». L'écrivain, par son costume blanc parfois nuancé d'or, donne l'image de vertus si hautes qu'elles préfigurent le mode d'existence angélique. Il est encore en cela semblable aux moines, dont le mode de vie claustral prend modèle sur celui des séraphins ou des chérubins, et dont on peut dire avec Jean Chrysostome que, « à peu de chose près, ils sont des êtres incorporels [28] ». À la lumière des doctrines de Swedenborg, dont Balzac est un grand lecteur, se renforce encore l'hypothèse d'un idéal angélique de l'écrivain au travail : outre ses descriptions de costumes célestes immaculés [29], Swedenborg exprime l'idée que « l'homme doté de deux natures, extérieure et intérieure, corporelle et angélique » en des termes qui permettent de dire que « l'exercice dont la pensée et l'écriture sont le fruit consiste moins à éliminer le corps qu'à l'angéliser [30] ». Correspondant à une vocation laïque mais spirituelle [31], la robe de chambre figure et stimule donc une tension de l'écrivain vers une incorruptibilité idéale et une transfiguration. Comme les horaires inversés qui scandent les jours et les nuits de Balzac, elle contribue à donner à sa vie une forme choisie, aussi pragmatique qu'éthique : productiviste, la *regula* balzacienne se fonde sur de hautes vertus sans lesquelles les œuvres produites resteraient sans valeur. Il serait d'ailleurs artificiel de séparer ces deux dimensions, puisque pour Balzac comme pour tant de moines d'Occident « demeurer spirituel est le but principal du travail [32]. »

Le lieu

8 Cependant, Balzac, « à la fois ermite et sybarite[33] » était autant capable d'ascèse que de frivolité. Au Balzac laborieux et monacal en robe de chambre, Balzac nocturne, s'oppose un Balzac de soirée, c'est-à-dire un Balzac de gala, flamboyant jusqu'à l'éblouissement[34]. La règle qu'il s'impose correspond à l'envers d'une vie publique, elle structure une vie cachée dont la nécessité devient plus forte à mesure que croissent « cet éclat et cette célébrité qui [lui] font un mal inouï[35] ». On ne comprendrait donc pas le « système d'existence » balzacien sans aborder une dernière dimension ou condition venant garantir son intégrité : le choix d'un lieu capable de tenir l'écrivain à l'écart du monde. À la tenue de bénédictin correspond un bureau claustral. « Ma vie se passe dans une cellule de moine[36] », explique-t-il à Madame Hanska. C'est-à-dire qu'il passe la plupart de ses heures dans son cabinet de travail. Comme pour ce qui est de sa tenue d'écriture, l'ameublement en est modeste et change peu. C'est toujours la pièce la plus simple de son domicile[37]. Par ailleurs, si les logements de Balzac tendent à se faire plus luxueux au fil des années, il faut se souvenir de son perpétuel endettement, et des phrases émouvantes qu'il adresse à Théophile Gautier lorsque celui-ci s'étonne en visitant la rue Fortunée du luxe qui s'y affiche : « Rien de toute cela n'est à moi. (…) Je ne suis que le gardien et le portier de l'hôtel. »[38] Décorateur sans le sou, meublant aux frais de Madame Hanska une maison qui ne lui appartiendra jamais – il meurt avant – le romancier s'entoure de biens dont il n'a que l'usage et pas la possession : ainsi du moine dans son monastère, se servant d'objets dont il ne possède aucun. Dans le plus fastueux de ses domiciles, il continue de vivre, harassé par la dette, dans une forme singulière de « très haute pauvreté ».

9 Au-delà de la question du dénuement, la principale vertu du lieu de l'écriture tel que le conçoit Balzac reste la puissance d'isolement, la capacité à soustraire l'écrivain au monde : « Il me faut le désert. »[39] Dans sa maison se radicalise la fuite du siècle : les logements de cet homme qui a toujours quelqu'un à fuir sont extrêmement difficiles d'accès, car soumis à des systèmes élaborés de mots de passe et de pseudonymes. On doit pour se faire ouvrir annoncer que « la saison des prunes est arrivée », ensuite que l'on « apporte des dentelles de

Belgique » et enfin que « Madame Bertrand est en bonne santé [40] », on doit demander la veuve Durand ; faire quérir Monsieur de Breugnol ou encore passer l'épreuve d'indications contradictoires données par une série de Sphinx domestiques [41]. Si tout domicile est donc pour lui une cachette – il écrit par exemple depuis Passy « Je suis caché là pour quelque temps… il m'a fallu déménager très lestement et me fourrer là où je suis… [42] » – c'est dans son cabinet de travail que cette logique culmine. Léon Werdet décrit le cabinet de la rue Cassini, où Balzac habite au début des années 1830, comme une « sombre et paisible retraite » coupée de la lumière du jour par d'épais rideaux, un véritable « *sanctum sanctorum* [43] ». Dans le logement suivant, rue des Batailles, Théophile Gautier découvre un bureau auquel on accède par une porte secrète derrière le boudoir et qui, de plus, est insonorisé par plusieurs épaisseurs de toile et de papier [44]. C'est dans l'invisibilité et même le secret que doit s'opérer la création littéraire [45]. Une fois de plus, Balzac se conforme au modèle monastique : il se barricade avec une radicalité semblable à celle de moines dans leur monastère, soumettant les entrées à un processus de filtrage minutieux, visant à préserver l'espace du cloître de toute transgression [46]. Il opère une sanctification de l'espace privé, bien analysée par Nathalie Preiss à propos du boudoir, « lieu de retraite » et « lieu sacré » luttant par sa vertu d'occultation contre la « maladie moderne de l'abolition des limites [47] ». Si Balzac s'enferme, c'est pour protéger une création comprise comme mystère, comme le Frenhofer du *Chef-d'œuvre inconnu* cache dans son atelier une toile que des regards extérieurs ne sauraient comprendre, ou encore comme les figures d'alchimistes qui peuplent son imaginaire [48] dissimulent nécessairement leurs travaux.

L'envol

10 Ces trois dimensions de la règle de vie balzacienne, la nuit, la tenue immaculée et la retraite dans un logis-cachette, se conjuguent pour créer un vide autour du moment du travail. Loin des distractions du monde et des visiteurs importuns, enveloppé dans sa pelure spirituelle, il écrit sous trois strates d'occultation, dans une sorte de chambre noire. C'est seulement de cette façon que peuvent se développer ses images intérieures :

> « Rien de ce qui est réel ne doit plus se manifester autour de lui, les livres sur les murs tout alentour, les parois, les portes et les fenêtres et tout ce qu'il y a derrière eux se résorbent dans les ténèbres de la pièce. » [49]

Le mystère que protègent les différentes strates de dissimulation instaurées par l'auteur est celui d'une métamorphose de l'appareil sensitif et imaginatif, et de l'accès à ce que Balzac appelle la « seconde vue » ou « don de spécialité ». Perception d'un sens caché des choses, puissance d'empathie quasi extatique, ou encore perception des choses absentes comme si elles étaient présentes, ce don est partagé sous des formes diverses par nombre des personnages de la *Comédie Humaine* – Élie Magus, Henriette de Mortsauf, Ursule Mirouët, Louis Lambert … – mais aussi, selon quantité de commentaires et témoignages, par leur créateur lui-même. Philarète Chasles dit de Balzac qu'il est « un voyant [50] », Baudelaire qu'il est un « visionnaire, et un visionnaire passionné [51] », Gautier parle de sa « puissante faculté d'intuition » et explique qu'il a le « don d'*avatar*, c'est-à-dire celui de s'incarner dans des corps différents et d'y vivre le temps qu'il voulait [52] ». Comme l'explique Balzac lui-même, l'artiste est un être « plongé dans la sphère inconnue des choses qui n'existent pas », un homme pour qui « le monde extérieur n'est rien [53] », évoluant dans une réalité parallèle mais non moins réelle – bien au contraire – que celle du commun. Ce qu'il atteint est une forme clarifiée de perception, une sorte d'accès au cœur des choses, plus direct que celui qui se fait par les sens corporels. On lit dans *Louis-Lambert* :

> « Soudain je rentre en moi-même et j'y trouve une chambre noire où les accidents de la nature viennent se reproduire sous une forme plus pure que la forme sous laquelle ils sont d'abord apparus à mes sens extérieurs. » [54]

s.t.



Photographie Julia Andréone ; stylisme : Samuel Bardaji ; assistante styliste : Anna Carraud ; modèle : Jean-Charles Dumay ; direction artistique : Bureau Klamm (Samuel Bardaji & Gabrielle Smith) + Europium (Julia Andréone et Ghazaal Vojdani)

Ensemble, de Pino.



Photographie Julia Andréone ; stylisme : Samuel Bardaji ; assistante styliste : Anna Carraud ; modèle : Jean-Charles Dumay ; direction artistique : Bureau Klamm (Samuel Bardaji & Gabrielle Smith) + Europium (Julia Andréone et Ghazaal Vojdani)

11 Une fois l'écriture comprise comme exercice d'une puissance visionnaire, l'idée du corps de l'écrivain au travail comme corps « angélisé » prend d'autant plus de sens. Il n'est pas seulement corps chaste, « sublimé » ou sexuellement ambigu car « sorti de la physicalité reproductive normale[55] » comme l'écrit Daniel Fabre, mais bien un corps apte à circuler entre les mondes. Si l'on peut se figurer un ange gras et puissant, rougeaud et hyperactif, travaillant comme « un bœuf à la charrue[56] », Balzac à sa table est bien un ange travailleur. Son corps massif se fait immatériel et quitte la terre des hommes pour un autre monde, qui peut être proprement céleste, divin – monde vers lequel s'élève Séraphîta – ou bien monde sublunaire vu sous une lumière nouvelle – monde de l' « envers », inhérent à celui connu de

tous et pourtant insoupçonnable [57] – avec, dans les deux cas, l'idée de la pénétration d'une dimension voilée du réel [58]. Si l'on peut appeler ange l'écrivain, c'est encore par son rôle de messager, de navette pourrait-on dire, entre ces différentes dimensions, puisqu'il est capable de rapporter de ses voyages intellectuels [59] des vérités qu'il vient transmettre à l'humanité [60]. Il trouve là ses similitudes les plus fortes avec la figure de l'ange qu'il ne cherche dès lors plus à imiter mais qu'il incarne proprement. Ce que protègent les strates d'occultation de la règle de vie balzacienne, c'est ainsi l'accès, dans le secret du bureau compris comme « saint des saints », à la plus haute forme de conscience et à des vérités de valeur universelles :

> « Il pensait que l'imagination, quand elle est poussée à son suprême degré d'incandescence, est une flamme éclairante et le plus sûr de nos instruments de connaissance. Créer, inventer, employer à plein rendement la fécondité que l'on sent en soi, c'est, pour Balzac, approcher les mystères sacrés de l'existence et se donner une chance de forcer les limites imposées à notre savoir. » [61]

12 L'écriture romanesque et l'imagination qu'elle met en jeu n'ont donc rien à voir avec la fantaisie ou un art du beau mensonge, mais constituent les instruments de la révélation d'un savoir supérieur. Pour qui a une telle ambition et accorde une si grande dignité à la littérature, le cabinet de travail devient, pour reprendre les mots de Brian O'Doherty à propos du studio de Mark Rothko, un « vestibule de la transcendance [62] ». Passerelle vers une dimension plus haute du réel, il est un lieu de recherche forcenée, de douleur et d'exaltation, protégeant « un grand secret inavouable [63] ». Il est comme la cellule du moine un espace « parent du ciel [64] », autant que le lieu d'une profonde solitude et d'une incommunicabilité. Non seulement parce que si les visions provenant du don de seconde vue peuvent être partagées, ce partage ne garantit par leur compréhension, mais aussi parce que la possession de ce don isole l'artiste [65]. Évoluant dans un monde dont lui seul perçoit les contours, Balzac, comme l'écrit Zweig, « devait faire sur le public l'impression d'un excentrique parce qu'il est au vrai sens du mot, sorti de son centre dès qu'il quitte sa chambre, son bureau, sa besogne [66] ». Arraché à l'espace de son cabinet de travail, il ne cesse jamais tout à fait d'être cet ange travailleur, exerçant un don de seconde vue qui complexifie en